اُردو کی عوامی روایت

(چہار بیت کے حوالے سے)

ڈاکٹر شکیل جہانگیری

اردو کی عوامی روایت

(چہار بیت کے حوالے سے)

اردو کی عوامی روایت

(چہار بیت کے حوالے سے)

ڈاکٹر شکیل جہانگیری

URDU KI AVAMI REVAYAT

(CHAHARBAIT KE HAVALE SE)

Dr. Shakeel Jahangeeri

Price:Rs. 150/= $ 30 US

مصنف وناشر : شکیل جہانگیری

رابطہ : شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔۱۱۰۰۲۵

اشاعت دوم : ۲۰۰۰ء

قیمت : =/150 روپیہ، بیرونی ممالک کے لئے تیس امریکی ڈالر

تعداد : ۳۰۰

کتابت : بخط مصنف

مطبوعہ : رہبر آفسیٹ پرنٹرز، دہلی۔۶

---ملنے کے پتے---

۱۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔۱۱۰۰۲۵

۲۔ انجمن ترقی اردو (ہند)، اردو گھر، راؤز ایونیو، نئی دہلی۔۱۱۰۰۰۲

۳۔ ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، گولا مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی۔۱۱۰۰۰۲

۴۔ کوثر پبلشنگ سدن، شاہ آباد گیٹ، رام پور (یوپی)۔۲۴۴۹۰۱

انتساب

والدِ محترم حضرت محمد نور الٰہی صاحب مرحوم
والدۂ محترمہ حضرت مسافر بیگم صاحبہ
برادرِ محترم جناب عقیل نعمانی صاحب اور
شریکۂ حیات شاہینہ پروین
جیسے ایثار پسندوں کے نام
کہ جو منزل آشنا ہیں، مجھ جیسے کمزور مسافروں کی راہ میں
فرائض کی بلند دیواریں کھڑی نہیں کرتے اور ذمہ داریوں کا
سارا بوجھ اپنے کاندھوں پر اٹھائے رہتے ہیں۔

شکیل جہانگیری

مشتملات

تیسرا باب : چہار بیت بحیثیت اردو لوک گیت اور اس کا ادارتی سیاق

چوتھا باب : چہار بیت کے اہم مراکز اور اکھاڑے

پانچواں باب : چہار بیت کی تقسیم باعتبار ہیئت و موضوعات

پیش لفظ

دنیا کی تمام زبانوں نے اپنی تعمیر و تشکیل کے ساتھ ہی فن کی جس شکل میں انسان کی داخلی و خارجی زندگی کو اظہار کا وسیلہ بنایا، اسے لوک ادب کہا جاتا ہے۔

ظاہر ہے کہ لوک ادب کے موضوعات میں فطرت پرستی، عشق و محبت، غمِ جدائی کا بیان، موسمی کیفیات، ہیرو پرستی اور وہ کشمکش بطورِ خاص آتی ہے جس کا رشتہ باہمی تنازعات اور قبائلی جنگوں سے ایک زمانے تک رہا ہے اور آج بھی ہے۔ لوک ادب میں بچوں کے گیت، لوریاں، ساونیاں، چکی کے گیت، تقریباتی گیت، ضرب الامثال، محاورات، پہیلیاں، افسون اور جنتر منتر، عوامی قصے، مجرے، قوالی، میلاد نامے، شہادت نامے، نوحے، جنگ نامے، حکائی نظمیں، نور نامہ، رفاعی، خیال، کجری اور چہار بیت وغیرہ جیسی لاتعداد اصناف شامل ہیں۔ ان میں چہار بیت کی حیثیت بیک وقت عوامی شاعری اور موسیقی دونوں کی ہے جسے دس بارہ افراد گروہ کی شکل میں ایک ساتھ مل کر گلے کی پوری طاقت کے ساتھ گاتے ہیں۔ اگرچہ چہار بیت کا بنیادی رشتہ اس شاعری سے ہے جسے ویر رس کی شاعری کہا جاتا ہے لیکن اس کو فروغ دینے میں فقیرانہ رقص و سرود اور خیال شاعری کے عناصر بھی شامل رہے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ چہار بیت میں حصہ لینے والے کسی بھی معاشرے کے صرف مرد ہوتے ہیں عورتیں نہیں۔ اور اس میں عشق و محبت کا تذکرہ بھی اس کے رزمیہ عناصر کے تحت ہی ہوتا ہے۔ چہار بیت کا تعلق بزم نشینی سے بھی ہے لیکن رزم آرائی کے جذبات کی ترجمانی اور حریفانہ مقابلے کی دعوت یا تقاضہ سنجی سے الگ ہو کر یا چہار بیت کو الگ کر کے اس کی اصل روایت کو قائم نہیں رکھا جا سکتا۔

رجز خوانی ہماری تمام رزمیہ نظموں کا ایک حصہ ہے۔ چہار بیت کو بھی ایک حد تک رجزیہ کہا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ وہ رجزیہ ہے جو دف دلے کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے اور اس کی محفل

کبھی بزمِ رقص و سرود ہی کی طرح آراستہ کی جاتی ہے۔ اس کی والہانہ کیفیتوں کا اظہار بھی رقص کے انداز پر ہوتا ہے۔ لیکن اس میں جذبے کی شدت اور زبان و بیان کے پُر قوت اظہار پر بطورِ خاص زور دیا جاتا ہے۔ اس میں معاملہ بندی اس اعتبار سے ضروری ہے کہ کوئی گفتگو بھی صرف خود کو ہی سامنے رکھ کر نہیں کی جاتی، حریف سے تخاطب کا خیال ہمیشہ ذہن پر غالب رہتا ہے اور زبان و بیان کو ایک خاص سانچے میں ڈھال دیتا ہے۔ فریاد کی کوئی لے ہو یا نہ ہو، چہار بیت کا نغمہ اس معنی میں پابندِ نے ضرور ہوتا ہے کہ اس کے لیے چنگ یا اسی قسم کا کوئی دائرہ دار ساز بجا کر ہی چہار بیت کے شعری تاثر کو نمایاں کیا جاتا ہے اور ایسا نہیں ہوتا کہ زور دار انداز اور پر قوت یا پھر شور انگیز نغمہ ساز کے بغیر چہار بیت کو پیش کیا جا سکے ۔ ظاہر ہے کہ ایسی نظمیں تو ہندوستان میں ہمیشہ گائی اور ساز بجا کر پیش کی جاتی رہی ہیں جن کا تعلق انسان کے حریفانہ جذبے اور رزمیہ تجربات سے قائم ہوتا ہے۔ لیکن چہار بیت کی روایت کے مختلف عناصر کو ہندوستان کی رزمیہ شاعری میں تلاش کیا جا سکتا ہے، چہار بیت کو نہیں۔

چہار بیت ایسے علاقوں میں رائج رہی ہے جہاں پٹھانوں کی بستیاں تھیں اور موجودہ نسل یا دورِ ماضی سے تعلق رکھنے والے افراد کی کہانیاں دہرائی جاتی رہی ہوں گی۔ حریف یا مدِ مقابل سے شکوہ شکایت۔ اس کی پسپائی پر اظہارِ مسرت یا اس کو اپنے مقابل پا کر اپنی برتری کا اظہار جو چہار بیت کا خاص موضوع ہے، اس کے لیے سازگار ماحول، سپاہی پیشہ اقوام کی خاص خاص بستیاں ہی ہو سکتی تھیں اور ایسا ہی ہوا بھی ہے۔ جب ہم چہار بیت کے آغاز کے بارے میں سوچتے ہیں تو ہمارا ذہن فوراً سرحد پار افغانستان کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جو پٹھانوں کا ملک ہے۔ جہاں فارسی بولی جاتی رہی ہے اور جس کے جنوبی سلسلۂ کوہ میں پشتو کا رواج رہا ہے کہ وہ پختونوں کی قومی زبان ہے۔ لیکن تحقیق سے معلوم ہوتا ہے کہ چہار بیت کے خمیر میں بنیادی عناصر ہندوستانی لوک روایات سے ماخوذ ہیں۔ تاہم افغانستان کے پٹھانوں نے اس کو وہ شکل عطا کی جس میں ان کی پختون تہذیب کی ترجمانی واضح طور پر نظر آتی ہے۔ اس کے بعد اس نوع کی نظموں کا فروغ یا ایسے جذبات کی نمائندہ شاعری کی تخلیق رام پور، ٹونک، بھوپال، بریلی، مراد آباد، بچھراؤں، امروہہ، چاند پور، احمد آباد، جاورہ اور ایسے ہی بعض دوسرے

علاقوں میں پائی جاتی ہے۔ ان علاقوں میں چہار بیت کے رواج اور اس کی روایات کو جاننے کے لیے ان تہذیبی موثرات پر نظر رکھنا ضروری ہے جنہوں نے یہاں کی شاعری اور ادبی شعور کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے۔ لہٰذا اس مقالے کا پہلا باب اردو میں لوک ادب کی روایت سے متعلق ہے کیوں کہ چہار بیت کے پس منظر میں جو تہذیبی مشابہت ہمیں دکھائی دیتی ہیں ان کی شناخت کے لیے اس خطے اور اس علاقے سے اردو کی لوک روایت کا مطالعہ انتہائی ضروری ہے۔

دوسرے باب میں چہار بیت کا تاریخی پس منظر پیش کیا گیا ہے۔ اس ضمن میں فارسی، اردو، پشتو، ہندکو، پنجابی اور سندھی شاعری میں چہار بیت سے مشابہ جو شعری اصناف ملتی ہیں ان کی روایت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس ضمن میں جہاں شاعری اور موسیقی کی صنف کہاں سے مختلف یک خوانی روایت کا خاص طور پر جائزہ لیا گیا ہے کہ چہار بیت کی تشکیل میں اس خوانی روایت کا بہت بڑا حصہ ہے۔

تیسرے باب میں یہ وضاحت کرنے کے بعد کہ چہار بیت ایک اردو لوک گیت ہے، اس کے ادبی سیاق پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس سلسلے میں چہار بیت کی تشکیل، ہیئت اور پیش کش کے بارے میں معلومات پیش کی گئی ہیں۔

چوتھے باب چہار بیت کے جرم کرنے والے کرداروں سے متعلق ہے جس میں چہار بیت کے مختلف سلسلوں اور ان سے وابستہ کرداروں کا تعارف پیش کیا گیا ہے اور اس روایت کی جستجو کی گئی ہے۔ اس طرح چہار بیت کا تعارف کرانے والے اور اس کے ذریعے ہو۔

پانچویں باب میں چہار بیت کی ہیئتوں پر روشنی ڈالتے ہوئے موضوعات کے اعتبار سے ان کی تقسیم کی گئی ہے۔ اور چھٹے باب میں چہار بیت کا جمالیاتی مطالعہ کیا گیا ہے اور اس کی لسانی خصوصیات کی نشان دہی کی گئی ہے۔ چہار بیت کے مطالعے کا باب ہے۔

[illegible]

اِن کا بھی احسان مند ہوں

جناب صاحب زادہ شوکت علی خاں، ٹونک

مولانا محمد عمر خاں، ٹونک

مولانا قاضی الاسلام، ٹونک

مولانا منظور الحسن برکاتی، ٹونک

جناب محمد صادق خاں بہار، ٹونک

جناب ابو العجائب، ٹونک

جناب اکبر علی خاں، منشی زادہ، رام پور

ڈاکٹر وقار الحسن صدیقی، افسر بہ کار خاص، کتب خانہ رضا، رام پور

حکیم محمد حسین خاں شفا، رام پور

جناب عتیق جیلانی سالک، رام پور

جناب شبیہ علی خاں شکیب، رام پور

جناب رضوان احمد صدیقی، رام پور

جناب محمد احمد اعظمی، رام پور

جناب محمد امین خاں، رام پور

ڈاکٹر حسن احمد نظامی، رام پور

جناب محمد صفیہ خاں، رام پور

جناب محمد عزیز خاں الیکٹریشین، رام پور

جناب عشرت قادری، بھوپال

جناب اختر سعید خاں، بھوپال
ڈاکٹر ماجد حسین، مدیر اعلیٰ اردو ایکشن، بھوپال
پروفیسر چودھری محمد نعیم، شکاگو یونیورسٹی امریکہ
پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی
پروفیسر شمیم حنفی
ڈاکٹر ابوالفیض عثمانی
ڈاکٹر تنویر احمد علوی
جناب اقبال مجید، بھوپال
ڈاکٹر ابھے لال، لیکچرر، لکھنؤ یونیورسٹی
جناب آشیش اگنی ہوتری، ریسرچ اسکالر، سینٹر آف فرینچ اسٹڈیز، جے این یو

ان میں ٹونک، رام پور اور بھوپال کے حضرات نے فیلڈ ورک کے دوران قیام و طعام کی سہولت سے لے کر مواد کی فراہمی تک ہر قسم کی معاونت فرمائی۔ جے این یو کے مرکز برائے فرانسیسی مطالعات کے ریسرچ اسکالروں نے فرانسیسی مواد سے استفادے میں میری مدد کی جن میں ایک صاحب دو برس پہلے لکھنؤ یونیورسٹی میں لیکچرر ہو گئے۔ چودھری محمد نعیم اور فاروقی صاحب اور دیگر اساتذہ نے اپنے مفید مشوروں سے میری رہنمائی کی۔ باقی حضرات نے تصحیح و تزئین میں معاونت کی۔ میں ان سب کا دل کی گہرائیوں سے شکریہ ادا کرتا ہوں۔

شکیل جہانگیری

۲ جولائی ۱۹۹۶ء
بمطابق ۲ ربیع الاول ۱۴۱۷ ہجری
۲۳۷ کاویری، جے این یو، نئی دہلی ۶۷

پہلا باب

اردو میں لوک ادب کی روایت

۱۔ لوک ادب کی تعریف، معائیہ و خصائص

کرۂ ارض پر انسانی معاشرے کی تشکیل کے ساتھ ہی لوک ادب کی تخلیق کا آغاز ہوا ہے۔ اس کا سرچشمہ انسان کا اجتماعی لاشعور ہے۔ جیسا کہ یونگ کا خیال ہے کہ اجتماعی لاشعور میں کارفرما قوتیں اپنا بھرپور بے لاگ اور بے باک اظہار خوابوں، دیومالاؤں اور مختلف ادب پاروں بالخصوص لوک ادبوں (Folk Arts) کی تخلیقی شکل میں کرتی ہیں۔ دنیا کے مختلف ادوار و اطراف کی بظاہر مختلف اور متنوع اساطیر، خوابوں اور لوک ادبوں میں ایک وحدت پائی جاتی ہے اور ان سب میں جو تنوع ہمیں نظر آتا ہے وہ دراصل ان چند بنیادی جذباتی ڈھانچوں (Archetypes) یا (Primordial Images) کا عکاس ہے جو ایک سطح پر تمام بنی نوع انسان میں مشترک ہیں۔

مافی الضمیر کا اظہار اور اس سے جمالیاتی انبساط حاصل کرنا انسانی فطرت کا خاصہ ہے۔ جذبات بدنی اور صوتی علامتوں کے ذریعے جنھوں نے بعد کے زمانے میں زبان کا روپ اختیار کیا، اپنی خواہشات، خارجی زندگی سے تعلقات کی نوعیت اور قلبی واردات کی عکاسی ابتدائے آفرینش سے انسان کا محبوب مشغلہ رہا ہے۔ فطرت کی قوتوں کے سامنے خود کو مجبور و بے بس دیکھ کر قبل تاریخ کے انسان نے ان کے بارے میں جو تصورات قائم کیے یا ان طاقتوں سے محفوظ رہنے اور باہری دنیا سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے اس نے اپنے ذہن میں جن منصوبوں کی تشکیل کی وہ سب اس کے شعور و لاشعور کا حصہ بنتے گئے۔ معاشرتی نظام کی تشکیل کے بعد نامکمل تکمیل آرزوؤں اور تمناؤں کو خلق ادب کی صورت میں سکون

کا سامان مل گیا۔ گویا اس طرح لوک گیت اور لوک کہانیوں کا مطالعہ انسانی نفسیات اور اس کے بنیادی جذباتی ڈھانچوں کو سمجھنے میں معاون ہو سکتا ہے۔ علامہ نیاز فتحپوری نے کہا تھا "جس طرح ہم کسی پھول کو دیکھے بغیر محض اس کی خوشبو سے اس کی نوعیت کا اندازہ کر لیتے ہیں اسی طرح ایک قوم کے لٹریچر کو دیکھ کر اس کی حیات اجتماعی کے تمام پہلوؤں کو سمجھ سکتے ہیں"۔ یہ بات ادب سے زیادہ لوک ادب پر صادق آتی ہے۔ کیوں کہ "لوک ادب کی جڑیں سو فی صد عوام کے دل و دماغ اور رگ و پے میں پیوست ہوتی ہیں۔ یہ ادب عوام کی زبان، ان کی ذہنی سطح، ان کی نفسیات، ان کی روزمرہ زندگی، ان کی روایات، ثقافت اور عقائد کی بڑی صلاحیت کے ساتھ عکاسی کرتا ہے"۔ لوک ادب کا مطالعہ اس لیے بھی اہم ہے کہ یہ مختلف علوم کے لیے خام مواد فراہم کرتا ہے۔ علوم تاریخ، عمرانیات، سماجیاتی انسانیات، قومی موسیقیات، نفسیات، لسانیات اور فلسفہ خاص طور پر اس لوک ورثے کے محتاج ہیں۔

ماضی میں اس عظیم لوک سرمائے کو ناشائستہ اور غیر مہذب لوگوں کا ادب کہہ کر نظر انداز کیا جاتا رہا بلکہ یوں کہیے کہ اسے ادب ہی کب مانا جاتا تھا۔ صنعتی دور کے ساتھ ہی جب یہ تہذیبی ورثہ تیزی سے فنا ہونے لگا تو انسان اس طرح چونکا جس طرح آبادیوں کے شہر بننے اور صنعتیں لگنے کے نتیجے میں ماحولیات کو تباہ ہوتے دیکھ کر چونک اٹھا تھا۔ اور یوں اس کے اس سرمائے کو جمع کرنے اور اس کے بارے میں تحقیق و تجزیے کی طرف شعوری کوششوں کا آغاز ہوا۔

مغرب کے مقابلے میں ہندوستان میں لوک ادب کے مطالعے اور تلاش و تحقیق کا آغاز بہت بعد میں ہوا اور جن کے ہاتھوں ہوا، وہ بھی انگریز مستشرقین تھے۔ ان انگریزوں نے انیسویں صدی میں ہندوستانی لوک گیتوں کی تلاش اور تحقیق کی بنیاد ڈالی۔ ان میں [illegible] میکس مولر، سر جیمز فریزر کی خدمات کافی اہم ہیں۔ ان کے علاوہ [illegible] آنسبورن، لونگ ورتھ ڈیمن [illegible] بھی [illegible] ہیں۔

ان لوگوں کی کاوشوں سے متاثر ہو کر رام نریش ترپاٹھی، دیویندر ستیارتھی، آشوتوش چودھری، نسیم الدین، نرمدا شنکر، شیلندر چندر بھانو، سدھیشور ناتھ، واستو پردھان، سیتا رام لال، گپتی سوامی، مرلی دھر ویاس، شری رام، اقبال سنگھ، اودے نرائن تیواری، گنیش چوبے، کیلیشور، ودیا بھوشن، نند شرما، منشی شیخ عبدالجبار، چکر دھر مہاپاتر اور کنج بہاری داس نے بھی ہندوستانی لوک ادب کو جمع کرنے کی اہم خدمات انجام دیں۔ اردو میں البتہ اس طرف بہت دیر میں توجہ دی گئی اور چند کتابیں ہی اب تک سامنے آسکی ہیں۔

اردو میں جن حضرات نے لوک ادب پر قلم اٹھایا ہے اُن میں سب سے اہم نام مرحوم اطہر علی فاروقی کا ہے جنھوں نے "اتر پردیش کے لوک گیت" (۱۹۸۱ء) لکھ کر بہت بڑی خدمت انجام دی ہے۔ اس کے علاوہ کنول ڈبائیوی، عبدالعلیم نامی، شکیلہ اختر، شاہد حسین، شمیم حنفی، ہدایت اللہ، محمد حسن، ابوالفیض سحر، قمر رئیس، حفیظ اللہ نولپوری وغیرہ نے بھی اردو لوک ادب پر کام کیا ہے۔ لیکن ان حضرات میں زیادہ تر وہ ہیں جنھوں نے صرف اکا دکا مضامین ہی لوک ادب پر لکھے ہیں۔ جب کہ اردو میں لوک ادب کا اس قدر بھرپور ذخیرہ موجود ہے کہ اگر اس سمت میں سنجیدہ کوششیں کی جائیں تو سینکڑوں کتابیں وجود میں آسکتی ہیں۔

موجودہ باب میں اردو لوک ادب کی روایت اور اصناف کی نشان دہی کرنے کی کوشش کی جائے گی لیکن اس سے قبل ضروری ہے کہ لوک ادب کی تعریف اور اس کے لیے مقررہ معیاروں کی وضاحت کر دی جائے تاکہ ان کی روشنی میں اردو کی لوک اصناف کا تعین کیا جا سکے۔

لوک ادب کیا ہے؟

لوک ادب جیسا کہ نام سے ظاہر ہے اس ادب کو کہتے ہیں جس کا تعلق لوگ سے ہو۔ اس اصطلاح کی تعریف سے قبل ضروری ہے کہ پہلے لوک کا مفہوم معلوم ہو۔ جسے انگریزی میں فوک (Folk) کہتے ہیں۔ [illegible]

ایتھنولوجی اینڈ فولکلور" میں FOLK کی تعریف اس طرح بیان کی گئی ہے:

"THE COMMON PEOPLE WHO SHARE A BASIC STORE OF OLD TRADITIONS." 4

اس تعریف کے مطابق لوک سے مراد وہ عوام ہیں جو قدیم روایات کے کسی بنیادی ذخیرہ میں حصے دار ہوں۔ ایک اور تعریف جو کولیئرس انسائکلو پیڈیا میں دی گئی ہے، اس طرح ہے:

"THE FOLK CONSTITUTED THE BACKWARD, BOTTOM PORTION OF SOCIETY, THE UNEDUCATED, RURAL CLASSES." 5

یعنی فوک سے مراد پسماندہ، دیہی، ناخواندہ اور سوسائٹی کے سب سے نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے عوام ہیں۔ "ورلڈ بک انسائکلو پیڈیا" میں درج فوک کی تعریف کے مطابق:

"TODAY SCHOLARS CONSIDER FOLK TO BE ANY GROUP OF PEOPLE WHO SHARE AT LEAST ONE COMMON LIVING FACTOR. THIS FACTOR MAY BE GEOGRAPHY, RELIGION OR ETHNIC BACKGROUND." 6

'فوک' کی اصطلاح سب سے پہلے ان معنوں میں نسلیات (ETHNOLOGY) میں ایک سابقے کی حیثیت سے سامنے آئی جیسے VOLKSGLAUBE , VOLKSLIED جیسے مرکب الفاظ میں استعمال کیا گیا۔ اس سابقے کا استعمال اٹھارہویں صدی کے آخر میں اس وقت سامنے آیا جب جرمنی کے ہارڈر کی تصنیف "STIMMEN DER VÖLKER IN LIEDERN" (۱۷۷۱) پہلی مرتبہ ۱۷۷۸-۷۹ میں VOLKSLIEDER کے نام سے شائع ہوئی۔ اپنے اسی تحقیقی مقالے میں ہارڈر VOLKSLIED اور VOLKSGLAUBE جیسی اصطلاحات بھی استعمال کرتا ہے۔ ہارڈر نے اس اصطلاح (فوک) کو اسی مفہوم میں استعمال کیا ہے جو اس کے بالکل قریب معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔ لہٰذا جب 'لوک' روایات کو جمع کرنے اور ان پر تحقیقی کام کرنے کا سلسلہ شروع ہوا تو ان کو فوک لور (FOLK-LORE) کی اصطلاح دی گئی

یہ اصطلاح سب سے پہلے ۱۸۴۶ء میں ولیم جون ٹامس نے استعمال کی۔ اگرچہ زبان زد ادب کو جمع کرنے کے کام کا آغاز جرمنی میں دو بھائیوں جیکب اور ولہیم گریم نے کیا تھا۔ انھوں نے مغربی جرمنی کی زراعت پیشہ دیہاتی عورتوں کی لوک کتھاؤں کو ۱۸۰۷ء سے ۱۸۱۴ء تک جمع کیا جو کہ بعد میں GRIMM'S FAIRY TALES کے نام سے مشہور ہوئیں۔

گریم برادران کے جمع کردہ عوامی قصوں کی پہلی جلد ۱۸۱۲ء میں KINDER-UND HOUSEMARCHEN (بچوں اور گھریلو عورتوں کی کہانیاں) کے عنوان سے شائع ہو کر منظرِ عام پر آئی۔ یہ کوشش شہری و صنعتی تہذیب کی زد میں آکر فنا ہو جانے کے خطرے سے دوچار لوک ادب کو محفوظ کرنے کی طرف پہلا قدم تھا۔

گریم برادران نے لوک کہانیوں کو صرف جمع ہی نہیں کیا بلکہ ان کی اصل کا بھی پتا لگانے کی کوشش کی۔ ان کے اس کام سے تحریک پا کر انگلینڈ میں ولیم جون ٹامس نے لوک ادب پر کام شروع کیا اور اس کو باقاعدہ ایک علم کے طور پر سارے یورپ میں متعارف کرایا۔ اس نے لوک ادب کو جمع کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی خصوصیات اور طریقۂ کار بھی متعین کیے۔ اس نے لوک روایات اور ان کے مطالعے پر مبنی علم کو فولک لور کی اصطلاح دی۔ لوک ادب پر یہ پہلا نام تھا۔ اس کے بعد یورپ اور امریکہ میں اس علم کو باقاعدہ سائنس کا درجہ دے دیا گیا۔

ولیم جون ٹامس کی مقرر کردہ تعریف سے روشنی لے کر بعد کے علماء لوک ادب نے طرح طرح سے لوک ادب کی تعریف کی کوشش کی لیکن آج تک کوئی ایک تعریف بھی ایسی متعین نہیں کی جس پر تمام علماء لوک ادب متفق ہو سکیں۔

شروع کے علماء لوک ادب کا اصرار تھا کہ صرف زبان زد روایات ہی لوک ادب ہیں۔ بعض کا اصرار تھا کہ وہ گیت، قصے کہانیاں وغیرہ لوک ادب کا حصہ ہیں جن سے [illegible] کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ اور جن کا کوئی تحریری ریکارڈ ہو۔ [illegible] لوک ادب کے ماخذ دیہاتیوں کی روایات کو لوک ادب مانتے تھے۔ لیکن بعد کے [illegible] لوک ادب نے شہری اور پڑھے لکھے عوام میں بھی لوک ادب کے وجود کو تسلیم کیا۔ [illegible]

حضرات بھی تھے جو لوک ادب کی اجتماعی تخلیق کے نظریے پر اصرار نہ کر کے اس بات کے قائل ہیں کہ لوک گیت انفرادی تخلیقی کاوشوں کا نتیجہ ہوتے ہیں لیکن عوام کی دلچسپی اور وقت کے تقاضے ان میں ترمیم اور اضافے کرتے رہتے ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ لوک ادب اور لوک موسیقی کی شناخت کے لیے بہت سے معائیہ مقرر کیے گئے ہیں جن کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے ذیل کی تعریفیں ملاحظہ کیجیے:

"FOLKLORE IS THE TRADITIONAL BELIEFS LEGENDS AND CUSTOMS CURRENT AMONG THE COMMON PEOPLE ALSO THE MANNERS, CUSTOMS, OBSERVANCES SUPERSTITIONS, BALLADS PROVERBS ETC. OF THE OLDEN TIMES." 10

—WILLIAM JOHN THOMS—

"فولک لور سے مراد ہے روایتی معتقدات، مشہور عام، غیر تاریخی افسانوں اور رسوم و رواج جو کہ مشترک عوام میں رائج ہوتے ہیں، علاوہ ازیں رسوم و فنون سے تعلق رکھنے والی ضرب الامثال، توہمات، [illegible] رسوم و مشاہدات یا رقص و موسیقی کے بھی شامل ہیں۔" —جان جونز۔

"FOLKLORE COMPRISES TRADITIONAL CREATIONS OF PEOPLE [illegible] THESE ARE ACHIEVED BY USING SOUNDS AND WORDS IN VERSE FORM AND PROSE AND INCLUDE ALSO BELIEFS AND SUPERSTITIONS, CUSTOMS AND PERFORMANCES DANCE AND PLAYS NOREVER FOLKLORE IS NOT A TALE ABOUT A FOLK BUT THE TRADITIONAL FOLK SCIENCE AND FOLK POETRY." 11 —JONAS BALYS—

[illegible]

روایتی عوامی سائنس اور شاعری ہے۔ (جانس بیلیز)

"IN ANTHROPOLOGICAL USAGE, THE TERM FOLKLORE HAS COME TO MEAN MYTHS, LEGENDS, FOLKTALES, PROVERBS, RIDDLES, VERSE AND A VARIETY OF OTHER FORMS OF ARTISTIC EXPRESSION WHOSE MEDIUM IS SPOKEN WORD. THUS FOLKLORE CAN BE DEFINED AS VERBAL ART." 12

— WILLIAM R. BASCOM.

بشریات میں مستعمل اصطلاح لوک ادب کا مطلب ہے خرافات، تاریخ، مشہور عام افسانے، عوامی قصے کہانیاں، سب زمانے، پہیلیاں، محاورے، کلام اور دیگر فنی اظہار کی شکل اقسام جن کا ذریعہ تکلمی زبان ہوتی ہے۔ لہٰذا لوک لور کو زبانی روایت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ (ولیم آر۔ باسکم)

IN A PURELY ORAL CULTURE EVERYTHING IS FOLKLORE. IN MODERN SOCIETY WHAT DISTINGUISHES FOLKLORE FROM THE REST OF CULTURE IS THE PREPONDERANCE OF THE HANDED DOWN OVER THE LEARNED ELEMENT AND THE PROPENSITY THAT THE IMAGINATION DERIVES FROM AND INSPIRES CUSTOM AND TRADITION. THE TRANSITION OF ORAL LITERATURE TO WRITING AND PRINT DOES NOT DESTROY ITS VALIDITY AS FOLK [illegible]

کسی خاص زبان و تہذیب میں ہر چیز لوک ادب ہوتی ہے۔ جدید معاشرے میں جو چیز لوک ادب کو باقی تہذیب سے ممتاز کرتی ہے، وہ ہے پڑھے لکھے عناصر پر سینہ بہ سینہ منتقلی کے عمل کا غلبہ جس سے مقبول عام تخیلی قوت حاصل کرتا ہے اور یہ قوت روایات و رسوم کو عطا کرتا ہے۔ تحریری اور مطبوعہ شکل دینے سے کوئی زبان زد روایت لوک ادب کے زمرے سے خارج نہیں ہوتی بلکہ اس طرح اس کی ہیئت کو محفوظ و متعین کرنے سے اسے زندہ رکھنے اور ان عوام میں اسے پھیلانے میں مدد ملتی ہے جن کے لیے وہ دیسی یا بنیادی روایت کا درجہ نہیں رکھتی۔ (بی۔ اے۔ باٹکن)

FOLKLORE IS THAT PART OF A PEOPLE'S CULTURE W[illegible] S PRESERVED, CONSCIOUSLY OR UNCONSCIOUSLY, [illegible] BELIEFS AND PRACTICES, CUSTOMS AND OBSERVANCES OF GENERAL CURRENCY; MYTHS, LEGENDS AND [illegible] OF COMMON ACCEPTANCE AND ARTS AND CRAFTS [illegible] EXPRESS THE TEMPER AND GENIUS OF A [illegible] RATHER THAN OF AN INDIVIDUAL. BECAUSE IT IS A REPOSITORY OF POPULAR TRADITIONS AND [illegible] ELEMENT OF THE POPULAR CULTURE, FOLKLORE SERVES AS A CONSTANT SOURCE AND [illegible] REFERENCE FOR MORE FORMAL LITERATURE AND ART. BUT IT DOES NOT THEREFORE [illegible] [illegible] BY THE [illegible] [illegible]

فولک لور کسی عوامی تہذیب کا وہ حصہ ہے جس کو اعتقادات و اعمال، رسوم و رواج، مسلّمات عامہ کی پابندیوں، اساطیر، مشہور عام نیم تاریخی افسانوں، لوک کتھاؤں اور مصوری و دست کاری کی شکل میں شعوری یا غیر شعوری طور پر محفوظ رکھا جاتا ہے اور جو ایک فرد کی بجائے ایک جماعت کے مزاج اور ذہانت کو ظاہر کرتا ہے۔ چونکہ لوک ادب عوامی روایات کا مخزن اور عوامی ماحول کا ایک جزو لاینفک ہوتا ہے اس لیے وہ معیاری ادب کے لیے ماخذ اور حوالے کا کام کرتا ہے لیکن اس اعتبار سے اس سے ممتاز ہوتا ہے کہ وہ لازمی طور پر عوام کا، عوام کے ذریعے اور عوام کے لیے ہوتا ہے (بقیہ ڈر ایچ۔ گامسٹر)

FOLKLORE S A BRANCH OF CULTURAL ETHNOLOGY. THE DATA OF FOLKLORE ARE THE MYTHS, LEGENDS, TRAD T ONS, NARRAT VES, S.DERST T ONS, REL'G.ONS, R TUA.S, CUSTOMS, DANCES AND EX-PLANAT ONS OF NATURE AND MAN, ACCEPTABLE TO ND V DUA. ETHNIC GROUPS N EACH PART OF THE WORD AT ANY HISTORICAL MOMENT." 15

— R. D. GAMESON —

لوک ادب کا لوازمہ وہ اساطیر، مشہور عام نیم تاریخی افسانے، روایات، بیانیہ نظمیں، توہمات، مذاہب، مذہبی رسوم و رواج، قیص و رسوم و عادات کی تعمیر ہیں جو کسی بھی تاریخی لمحے میں، دنیا کے کسی ایک حصے میں کسی بھی سماجی گروہ کے فرد کی تشکیل ہوں۔

(آر ڈی گیم سن)

THE COMMON IDEA PRESENTED N ALL FOLKLORE IS THAT OF TRADIT ON, SOME THING HANDED DOWN FR N

ONE PERSON TO ANOTHER AND PRESERVED EITHER BY MEMORY OR PRACTICE RATHER THAN WRITTEN RECORD. IT INVOLVED THE DANCES, SONGS, TALES LEGENDS AND TRADITIONS, THE BELIEFS AND SUPERSTITIONS, AND THE PROVERBIAL SAYINGS OF PEOPLES EVERYWHERE." 6 _ STITH THOMPSON_

عام طور پر فولک لور میں جو خیال پیش کیا جاتا ہے اس کے مطابق روایات ایک دوسرے کو
ورثتاً منتقل ہوتے، تحریری دستاویز سے زیادہ یادداشت یا مسلسل مشق
کی بنیاد پر محفوظ رکھی جانے والی کوئی چیز لوک گیت ہوتی ہے۔ اس میں رقص کے ساتھ گیت
گیت، داستانیں، ایجاد، مشہور عام حکایات و روایات، معتقدات، توہمات اور وہ
اقوال جن کو ضرب الامثال کی حیثیت حاصل ہے شامل ہیں۔ اسٹیتھ تھامپسن،

"FOLKLORE IS THAT ART FORM CONVERSING VARIOUS TYPES OF STORIES PROVERBS SAYINGS SONGS AND CONTAINING MORE FORMS WHICH EVERYWHERE SPOKEN LANGUAGE AS IS VERY [illegible] RICHARD M. WATERMAN

[illegible] ہے جو [illegible] کی [illegible] میں [illegible] علمی زبان کو وسیلے کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے
[illegible]

ان تعریفوں کو پیش نظر رکھا جائے تو مندرجہ ذیل نکات سامنے آتے ہیں:
لوک ادب قبل تاریخ اور مہذب دور کی ان عوامی تخلیقات و روایات کو کہتے
ہیں جن کا وسیلہ اظہار و ترسیل علمی زبان ہوتی ہے۔
زبانی روایات کو لوک ادب کہتے ہیں۔ سینہ بہ سینہ منتقلی، زبانی ترسیل
[illegible] علمی تحریری [illegible] ترجیح دیتے ہیں [illegible] روایات

فوک لور کے زمرے سے خارج نہیں ہوتیں بلکہ اس طرح ان کے محفوظ رکھے جانے اور دیگر عوام میں پھیلانے میں مدد ملتی ہے۔

۳۔ فوک لور معیاری ادب کے لیے ماخذ اور حوالے کا کام کرتا ہے۔

۴۔ فوک لور وہ عوامی روایات ہیں جو تاریخ کے کسی بھی لمحے میں دنیا کے ہر ایک حصے میں کسی نسلی گروہ کے لیے قابلِ قبول ہوں۔

فوک لورسٹوں نے مندرجۂ ذیل اصناف کو متذکرۂ بالا معیارات و خصائص کا حامل قرار دیا ہے اور انھیں فوک لور کا حصہ مانا ہے:

اساطیر و خرافات، مشہور عام نیم تاریخی افسانے و حکایات، بیانیہ نظمیں، توہمات، مذاہب، مذہبی رسوم و رواج، رقص و ڈرامے، انسان و فطرت کی توضیحات، شاعری، داستانیں، اعتقادات، ضرب الامثال، اقوال، جادو ٹونے، ٹوٹکے اور دیگر فارمولے جن کا وسیلۂ علمی زبان ہوتی ہے، پہیلیاں، مصوری و دستکاری، مسلمات عامہ کی پابندیاں، رقص، تہوار وغیرہ۔

مذکورۂ بالا تعریفیں اگرچہ کافی حد تک لوک ادب کی خصوصیات کا احاطہ کرتی ہیں لیکن بعض علما نے کسی فن پارے کو لوک کی حیثیت دینے کے لیے چند مزید عناصر و خصائص قائم کیے ہیں۔ مثلاً مین ڈونڈے کا قول ہے کہ فوک لور مختصر اور سادہ یا [illegible] ہو سکتا ہے۔ مختصر ضرب الامثال جیسے وقت [illegible] ہے اور [illegible] ہوتا ہے۔ فوک لور کی مشہور مثالیں ہیں۔ [illegible] کے مطابق فوک لور کا تخلیق کرنا [illegible] مشکل ہے۔ گیت، کہانیاں اور دوسرے لوازمات فوک لور کی [illegible] تیاری کی بلاشبہ بہت سے عوامی اجتماعی تخیلے کا نتیجہ ہیں۔ وہ [illegible]

[illegible] SUCH AS [illegible]

[illegible] MODES OF FOLKLORE

[illegible] MAKE UP FOLKLORE.

THE SONGS, STORIES, AND OTHER MATERIALS THAT BECAME FOLKLORE WERE, OFCOURSE, THOUGHT UP BY VARIOUS PEOPLE." 18

ایلن ڈونڈے نے اپنے مشاہدات کی بنیاد پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ عوام ان داستانوں کو دہرانے یا ان دستوروں کی پابندی کو جاری رکھنے کی کوئی پروا نہیں کرتے جن کی ان کے نزدیک کوئی معنویت نہیں ہوتی۔ اس کے خیال میں فوک لور کے لیے ضروری ہے کہ کسی فن پارے کے ایک سے زائد نسخے (versions) ضرور ہوں اور ایک سے زیادہ زمان و مکان میں اپنا وجود رکھتا ہو۔ اس کے الفاظ ہیں:

"PEOPLE WOULD NOT BOTHER TO RETELL TALES OR CONTINUE TO FOLLOW CUSTOMS THAT HAD NO MEANING FOR THEM

TO BE CONSIDERED AS THEY TO FOLKLORE AN ITEM MUST HAVE AT LEAST TWO VERSIONS, IT ALSO MUST HAVE EXISTED IN MORE THAN ONE PERIOD AND PLACE" 19

ایلن ڈونڈے لوک گیتوں میں تبدیلی کے عمل کو ضروری قرار دیتا ہے:

[illegible] FOLKLORE [illegible] AS IT PASSES [illegible] APPEAR IN BOTH [illegible]

کیا صرف کسانوں کا ادب ہی لوک ادب ہے؟ لوک ادب پر کام کرنے والے اولین محققین میں بیلا ہرٹاک کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ اس کا خیال ہے کہ صرف دیہات یا کسانوں کی تخلیقات و روایات ہی لوک ادب ہیں لیکن بعض علمائے لوک ادب کے نزدیک ہر ادب خواہ اس کا تعلق دیہات سے ہو یا شہر سے، لوک ادب ہے جس میں متعلقہ ملک یا نسلی گروہ کی تہذیبی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ جب کہ چند دیگر محققین بیلا ہرٹاک سے ایک حد تک اتفاق کرتے ہیں۔ بعض کا عقیدہ ہے کہ لوک ادب کچھ مخصوص حالات کے تحت دیہات اور قصبات میں اپنا وجود رکھتا ہے۔

لوک ادب اور قدامت کا سوال ایک خیال یہ بھی ہے کہ زمانۂ قدیم کا ادب ہی لوک ادب ہے۔ اس خیال نے لوک ادب کی تعین تعریف میں کافی پیچیدگی پیدا کر دی ہے۔ کیوں کہ ایک اسلوب بہت قدیم ہو سکتا ہے لیکن اس اسلوب میں لکھے گئے گیت مقابلتاً نئے ہو سکتے ہیں اور یہ بھی ممکن ہے کہ بہت سے قدیم گیتوں میں حالات اور زمانے کے مطابق تبدیلیاں رونما ہو گئی ہوں اور وہ مشکل ہی سے ان خصوصیات کے حامل رہ گئے ہوں جن سے ان کی عمر کا اندازہ لگایا جا سکے۔

لوک گیت اور ماہر فن شاعر عام طور پر یہ خیال بھی لوگوں میں پایا جاتا ہے کہ ماہر فن شاعروں کے لکھے ہوئے گیت لوک گیت نہیں ہوتے۔ لیکن دیکھا گیا ہے کہ ایک ماہر فن استاد شاعر کا لکھا ہوا گیت اس وقت تک لوک گیت مانا جاتا ہے جب تک کہ اس کے گانے اور سننے والوں کو اس کی اصل کا پتہ نہیں چلتا لیکن لوک گویے اس کو لوک گیت سمجھ کر گاتے ہیں اور سننے والے اسے لوک گیت سمجھ کر سنتے ہیں۔ کیوں کہ انھیں اس بات کا علم نہیں ہوتا کہ یہ گیت کسی ماہر فن کا لکھا ہوا ہے۔ یہ مسئلہ اس لحاظ سے غریب بھی ہے کہ اگر تمام لوک گیتوں کی اصل کا علم ہو جائے تو گیتوں کی ایک بڑی تعداد لوک گیتوں کے زمرے سے خارج ہو جائے گی۔

تخلیق کار کی گمنامی لوک گیت کیلئے شرط نہیں

لوک ادب کی اولین تعریفوں میں اس کے تخلیق کار کی گمنامی پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔ اس تعریف کے مطابق جس ادبی فن پارے کا تخلیق کار گم نام ہو وہ لوک ادب کا حصہ ہے۔ اس معیار کو اگر درست مان لیا جائے تو کلاسیکی شاعری کے وہ اجزا جن کے شاعروں کا آج تک کوئی سُراغ نہیں مل سکا، لوک ادب میں شامل ہونا چاہئیں لیکن ایسا نہیں ہے۔ کوئی شخص انھیں لوک گیت ماننے کو تیار نہیں۔ لوک ادب کے لیے عائد کی گئی اس شرط پر ہربرٹ نوئیٹل سخت برہمی کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے: "یقیناً یہاں ہم سخت مغالطے کا شکار ہوئے ہیں۔ کیا گیتوں کی درجہ بندی میں اس قسم کا فرق محض اس بنا پر کرنا درست ہے کہ ہم اپنی جہالت کی بنا پر کسی تخلیق کار کی شناخت نہ کر سکے؟ تاہم اس خیال میں کچھ صداقت ہے کیوں کہ یورپی لوک موسیقی اور بیشتر ناخواندہ تہذیبوں میں گیتوں کے تخلیق کاروں کو لوک موسیقی پر کام کرنے والے محققین اکثر نہیں جانتے۔ مزید برآں۔ یہ تخلیق کار عام طور پر خود اپنی تہذیبی جماعتوں میں بھی نہیں پہچانے جاتے۔ یہاں بھی مستثنیات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً کچھ میدانی علاقوں میں ہندوستان کے قبائلی لوگ بہت مخصوص طریقے سے یاد رکھتے ہیں کہ فلاں گیت کس نے بنایا ہے یا کس کے اوپر خواب میں نازل ہوا ہے۔ ہندوستان کے بعض قبائل کا عقیدہ ہے کہ گیت خواب میں لوگوں پر نازل ہوتے ہیں"۔[۱]

لوک اور ماقبل تاریخ ادب

لوک ادب کی خصوصیات کے بارے میں پیدا شدہ اشتباہ کو دور کرنے کے لیے اسے دو خاص حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ۱۔ لوک ادب اور ۲۔ ماقبلِ تاریخ ادب۔ لوک ادب ان تہذیبوں میں پایا جاتا ہے جہاں لکھنے پڑھنے کا رواج ہے جب کہ ماقبل تاریخ ادب کا تعلق ان عوام سے ہے جن کے تہذیبی خاندان رسم خط کی ایجاد سے زیادہ قدیم ہیں۔ اس لیے ان پر مہذب اور خواندہ تہذیبوں کا اثر مرتب نہیں ہوا ہے۔ تاہم واقعہ یہ ہے کہ ماقبل تاریخ ادب مجموعی طور پر لوک ادب سے زیادہ قدیم یا سادہ نہیں ہے بلکہ اس قسم کا ادب اکثر بہت زیادہ پیچیدہ اور ترقی یافتہ دیکھا گیا ہے۔ لوک ادب اور ماقبل تاریخ ادب کے درمیان جو فرق ہے وہ دونوں کی تہذیبوں

کے مابین فرق کو بڑے پیمانے پر منعکس کرتا ہے لیکن ان دونوں قسموں میں اسلوب، دھن اور انداز پیش کش کی بنیاد پر بھی امتیاز کیا جا سکتا ہے۔ حروف شناس معاشرے سے وابستگی کی وجہ سے لوک ادب، کلاسیکی اور مقبول عام ادب سے مربوط رہتا ہے۔ جن علاقوں میں لوک اور کتابی ادب کا مواد ایک دوسرے میں شامل ہوتا رہتا ہے، لوک ادب کتابی ادب کی خصوصیات کو اختیار کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے وہاں ماقبل تاریخ ادب کتابی ادب سے نسبتاً کم تعلق رکھتا ہے۔ اسی لیے یہ ادب ان لوگوں کو اجنبی محسوس ہوتا ہے جو شہر کے کلاسیکی ادب کے عادی ہیں۔

قیاس چاہتا ہے کہ تمام تہذیبوں میں ادب اور موسیقی کا ارتقا موجودہ لوک یا ماقبل تاریخی ادب و موسیقی کی طرح ہوا ہوگا۔ ابتدائی زمانے میں یہ تھے سارے عوام جو، مربا پیشہ ور موسیقی سے بے بہرہ تھے، کی موسیقی اس قابل تھی کہ اسے پورا تہذیبی معاشرہ سمجھ سکتا اور اس سے لطف اندوز ہو سکتا تھا نیز اس کے مظاہرے کے موقعوں پر زیادہ سے زیادہ لوگ شریک ہو سکتے تھے۔ پھر یہ ہوا کہ ان میں سے کچھ لوگوں کے درمیان ایک علیحدہ موسیقی نے جنم لیا اور وہ اسی انداز موسیقی کے مابہ ہو گئے۔ یہ لوگ اس تہذیبی گروہ کے اشرافیہ کی دلبستگی کا سامان فراہم کرتے تھے۔ یہی موسیقی شائستہ یا ترقی یافتہ موسیقی اور ان کا ادب ترقی یافتہ ادب کہلایا اور بقیہ کو قدیم روایاتِ ادب و موسیقی کا نام دیا گیا۔

لوک ادب اور لوک نما ادب

ٹرانز ماقس ڈاک کے [illegible] کا دعویٰ ہے کہ حقیقی لوک ادب اور موسیقی صرف وہی ہے جو شائستہ ادب کے عالم وجود میں آنے سے پہلے تخلیق ہوتی تھی۔ بعد میں شائستہ تہذیبوں نے تخلیق ادب کا آغاز کیا۔ یہ ادب اپنی سادگی اور عمومی تاثر کے اعتبار سے لوک ادب سے مشابہ تھا، لہٰذا اسے مقبول عام یا لوک نما (FOLK-LIKE) ادب سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اور اتفاق سے یہ ادب اس وقت سامنے آیا جب معاشرہ دو حصوں یعنی شائستہ اور لوک میں منقسم ہوا۔ اور انجام کار یہ ہے کہ لوک نما نے شائستہ تہذیب کا واقعی اپنے اندر جذب کر لیا اور اس طرح [illegible]

اور اس کی جگہ لوک نما ادب نے لے لی۔[۲۲]

یہ نظریہ خواہ کتنا ہی حقیقت پر مبنی ہو لیکن بقول برونو نیٹل حقیقی لوک ادب کو لوک نما ادب سے جدا کر پانا انتہائی مشکل امر ہے۔ لہٰذا دونوں کو بغیر کسی امتیاز کے لوک ادب ہی کہا جائے گا۔[۲۳]

مقبولِ عام ادب

مقبولِ عام ادب عموماً پیشہ ور ادیبوں اور شاعروں کا تخلیق کردہ ہوتا ہے، پیشہ ور فنکاروں کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے اور اسے کتابوں سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس لیے اس کا معاملہ شائستہ ادب کی طرح ہے۔ تاہم عوام اس کو سن کر یاد کر لیتے ہیں اور اس طرح کبھی کبھی یہ ادب زبان زد روایت کا حصہ بن جاتا ہے۔

فنی گیت لوک گیت بن سکتا ہے

اکثر کوئی گیت ایک وقت میں کسی جگہ پر لوک گیت اور دوسری جگہ پر فنی گیت ہو سکتا ہے کیوں کہ بہت سے گیت تحریری شکل میں شروع ہوتے ہیں جو کہ ماہر فن شعرا کے تخلیق کردہ ہوتے ہیں اور کلاسیکی ادب کا حصہ بنے رہتے ہیں۔ اگر اسی زمانے میں یہ گیت کافی عرصے تک زبان زد روایت کا حصہ بھی بنے رہیں تو ان کو لوک گیت تصور کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً اردو میں خسرو، نظیر، غالب اور شکیل بدایونی وغیرہ کا بعض کلام۔ پنجابی میں شاہ حسین، وارث شاہ، دمودر، سچل سرمست، خواجہ غلام فرید اور بھلے شاہ وغیرہ کا کلام۔ برج بھاشا اور کھڑی بولی میں سورداس، میراں بائی اور کبیر کا کلام وغیرہ۔

لوک گیت کے شاعر افراد یا جماعت

انیسویں صدی کے لوک ادب مثلاً جرمنی کے گریم برادران کا عقیدہ تھا کہ لوک گیت اجتماعی طور پر تخلیق کیے جاتے ہیں اور گروہ کے گروہ ان میں ترمیم و اصلاح کرتے ہیں۔ نیٹل کے مطابق ایسا شاذ و نادر ہی ہوتا ہے۔ اگر واقعی ہوتا ہے تو عام طور پر لوک گیت انفرادی طور ہی پر تخلیق ہوتے ہیں اور بعض اوقات ان کے تخلیق کار طبقہ اعلیٰ سے تعلق رکھتے ہیں اور اکثر ماہر فن شاعر ہوتے ہیں۔ آج کے بیشتر اردو لوک گیتوں کے تخلیق کار وہ صوفیا تھے

جن کا تعلق اشرافیہ سے تھا۔ اسی طرح مغربی یورپ کے لوک گیتوں کے خالق پیشہ ور گیت کار، پاپلر گیت کار، خدام کلیسا حتیٰ کہ کبھی کبھی بڑے بڑے ماہرین موسیقی بھی ہوتے ہیں۔[۱۰]

لوک گیتوں کی پیدائش کے بارے میں ایک نظریہ جرمنی کے ہنس نامن Hans Naumann اور جون میئر Jan Meier کا بھی ہے۔ جو کہ تھوڑا سا اجتماعی تخلیق کے نظریے سے ہم آہنگ لیکن قدرے ممتاز بھی ہے۔ ان حضرات کا بیان ہے کہ لوک گیت فنی گیتوں کی طرح مہذب شہری ماحول میں پیدا ہوتے ہیں اور بعد میں نچلے سماجی طبقے انھیں اخذ کر لیتے ہیں۔ اس طرح یہ غیر سماجی یا نچلے تہذیبی عناصر بن جاتے ہیں۔[۱۱] اردو لوک گیتوں کی ایک معتد بہ تعداد پر اس نظریے کا اطلاق ہوتا ہے۔ مثلاً شہر کے کلاسیکی موسیقاروں کی گائی ہوئی بہت سی غزلیں، ٹھمریاں اور دیگر اصناف شہر ہی کے ماہر فن شاعروں کی تخلیق کردہ ہوتی ہیں جو کبھی کبھی گانے والوں، قوالوں، عوامی مجروں اور نوٹنکی بازوں وغیرہ کے ذریعے دیہات کی حدود میں داخل ہو جاتی ہیں اور لوک یا زبان زد روایت کا حصہ بن جاتی ہیں۔ لیکن اس نظریے کے حامل حضرات یہ تسلیم نہیں کرتے کہ لوک ادب لوک تہذیبوں سے وابستہ ناخواندہ اناڑی عوام بھی تخلیق کر سکتے ہیں۔ ان کے نزدیک دیہاتی یا لوک جماعتوں کے افراد نہ تو شعری و نثری تخلیق کے اہل ہیں۔ جو خلاف واقعہ ہے۔ کیوں کہ لوک جماعتوں کے ناخواندہ افراد بھی اکثر موزوں طبع ہوتے اور شعری لفظیات کا خزینہ و ذخیرہ ان کے پاس ہوتا وہ بھی گیت بنا لیتے ہیں۔ اس کے مظاہر کثرت و بیشتر دیہی لوک گیتوں کی شکلوں اور دیگر عوامی اجتماعات میں نظر آتے ہیں۔

بازآفرینی کا نظریہ

لوک ادب کی پیدائش کے اس نظریے کے حامی لوک ادب کا خیال ہے کہ شائستہ اور لوک ادب کی تخلیق میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ ان میں فرق ابتدائی تخلیقی عمل کے بعد اس وقت نمایاں ہوتا ہے جب عمل تخلیق کار کا کام پورا ہو جاتا ہے۔ ایک ہی فن پارہ کبھی لوک ادب کی روایت میں صدہا سال تک ہیئت، وضع اور پیش کش کے اعتبار سے جوں کا توں قائم رہتا ہے کیوں کہ لوک روایت میں یہ فن پارہ فن تحریری وسائل سے سیکھا جاتا ہے وہ کبھی موجود نہیں —

آلہ جاتِ موسیقی میں بلاشبہ ترمیم و اضافے ہوتے رہتے ہیں لیکن راگ اور الفاظ میں ردّ و بدل برائے نام ہی ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف وہی فن پارہ جب زبان زد روایت کا حصہ بن جاتا ہے تو وہ بہت سی تبدیلیوں کا شکار ہوتا رہتا ہے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ عوام اپنے گیتوں کو مزید بہتر بنانا چاہتے ہیں۔ بعض افراد کے ذہن سے گیتوں کے حصے نکل جاتے ہیں اور ان کی جگہ وہ تک بندی جوڑ لیتے ہیں ورنہ نامکمل شکل ہی میں وہ رواں پا جاتے ہیں۔ یا شاید دوسرے گیتوں سے متاثر ہو کر اپنے گیتوں میں تبدیلی ضروری سمجھتے ہیں۔ بیشتر عوام اپنے گیتوں میں عصری معنویت پیدا کرنے اور انھیں اپنے ذوق سے ہم آہنگ کرنے کے لیے ترمیم کرتے ہیں۔ یہ سلسلہ ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ اس عمل ترمیم کو بازآفرینی (RE-CREATION) کہتے ہیں۔ یہ اصطلاح فلپ بیری نے ایجاد کی تھی۔ اس کا خیال تھا کہ فوک لور کو تخلیق تو پوری عوامی جماعت کرتی ہے لیکن بہت سے نامعلوم افراد اس کے اجزا کو مکرر ترتیب دینے میں مصروف رہتے ہیں۔ حالاں کہ کوئی ایک فرد کسی گیت کی اصل شکل کا خالق ہوتا ہے۔ پھر وہ تمام افراد جو اس کو سیکھتے سکھاتے ہیں، اس کو موجودہ شکل میں مکرر تخلیق (RE-CREATE) کرتے ہیں۔ یہ اجتماعی بازآفرینی (CO-LECTIVE RE-CREATION) کتابی شاعری کے مقابلے میں لوک گیتوں کا شاید سب سے بڑا امتیازی وصف ہے۔ زبان زد روایت بذاتِ خود نصری معنویت کی حامل یا دلچسپ نہیں ہو سکتی تھی اگر یہ اس لازمی صفت پر منتج نہ ہوتی۔

لوک ادب قومی اظہار کا وسیلہ

یہ خیال ماہرین لوک ادب کے یہاں عام طور پر رائج ہے کہ کسی قوم کا لوک ادب کسی نہ کسی طرح اس کی قومی تہذیبی اور جذباتی زندگی کے لازمی پہلوؤں کی اندرونی خصوصیات کی عکاسی کرتا ہے۔ اس احساس کو خاص طور پر لوک گیتوں میں سیاسی طور پر قوم پرستانہ خیالات کو فروغ دینے کے لیے مہمیز کیا گیا لیکن اس خیال میں کہ کسی قوم یا قبیلے کا لوک ادب اس کی تہذیب کے ساتھ ایک خاص رشتہ رکھتا ہے، صداقت کا ایک عنصر ہے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ کوئی فن پارہ دوسروں میں مقبول بھی ہو سکتا ہے جب اس کو عمومی مقبولیت حاصل ہو لیکن یہاں کچھ اور نکات

بھی قابلِ ذکر ہیں۔ مثال کے طور پر یہ متوقع نظر آتا ہے کہ کسی زبان کی عمومی خصوصیات (اس کا نظامِ ادائیگی، لہجہ، آوازوں کا اتار چڑھاؤ اور اس کی شاعری کی ساخت وغیرہ) اس کے بولنے والوں کے ادب میں منعکس ہوتی ہیں۔ مزید برآں اگر ہر انسانی گروہ کے خصائص لوک موسیقی، اس کی دھنیں، غنائی کاتے وغیرہ کو چھانٹ کر تمام معلومات بہ ترتیب اقوام کمپیوٹر میں داخل کر دی جائیں اور پھر شماریاتی طریقے سے نتائج کی جانچ کی جائے تب غالباً پتہ چلے گا کہ کوئی بھی دو انسانی گروہ امتیازی خصوصیات یا موسیقی کا کوئی امتیازی اسلوب نہیں رکھتے۔ اس طرح جب کہ ہر خصوصیت موسیقی اپنے طور پر بہت سے انسانی گروہوں کی موسیقی میں پیش کی جائے تو ہر گروہ اپنا مخصوص جزو اور مزاجِ موسیقی (COMBINATION OF MUSIC) اخذ کرلے گا اور اس سے یک انوکھے انداز میں لطف اندوز ہوگا۔ یقیناً بعض اسالیبِ موسیقی ایک دوسرے سے مشابہت رکھتے ہیں جب کہ بیشتر کے مابین کافی فرق بھی ہوتا ہے۔ یہی معاملہ لوک ادب کا بھی ہے۔ لہٰذا یہ سوچنا غلط نہیں ہے کہ کسی انسانی گروہ کے لوک ادب یا لوک موسیقی کا کردار منفرد ہوتا ہے۔[۲۵]

لوک گیت سرحد گرم سفر رہتے ہیں

کئی بار ایسا دیکھنے میں آیا ہے کہ لوک گیت اور ان کی دھنیں ایک عوام سے دوسرے عوام تک سفر کرتی ہیں۔ کوئی گیت جو مختلف ملکوں میں اپنا وجود رکھتا ہے ان سیاحانی گویوں کے ذریعے جو سیاسی و معاشی وجوہ کی بنا پر ایک جگہ سے دوسری جگہ سفر کرتے رہتے ہیں سرحد کی دوسری طرف کے عوام کو سکھا دیا جاتا ہے۔ ان سے عوام کو غیر ملکی گانوں کی دھنیں تو یاد ہو جاتی ہیں لیکن الفاظ چوں کہ اجنبی ہوتے ہیں اس لیے ان کا تلفظ نہیں ہو پاتا لہٰذا یہ عوام ان غیر ملکی دھنوں میں اپنی نظموں کو ڈھال لیتے ہیں۔ اب چوں کہ دھنیں دوسرے ملک کے نغمہ سازی میں پوری طرح موزوں نہیں ہوتیں کیوں کہ ان میں وہاں کے تہذیبی غنائی اسلوب کی خصوصیات پائی جاتی ہیں لہٰذا تبدیلی اس طور پر تبدیلی کرلی جاتی ہے کہ وہ عام تاثر حاصل کر سکیں۔ اگر ایک دوسرے ملک کا اسلوبِ موسیقی بہت زیادہ مختلف ہو تو یہ گیت دوسرے ملک میں اپنی برقرار نہیں رکھ سکتے

مذکورہ تمام خصائص و معائیر جو لوک ادب اور موسیقی کے سلسلے میں بیان کیے گئے ہیں کافی حد تک درست ہیں لیکن ان میں سے کسی ایک کا بھی اطلاق کلی طور پر تمام لوک اصناف پر نہیں ہوتا۔ البتہ یہ اطمینان بخش طور پر الگ الگ سب کا اطلاق لوک ادب پر کیا جا سکتا ہے۔ ان معیاروں میں ترسیل بذریعہ زبان زد روایت کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔

دوسرا معیار تبدیلی کا ہے۔ یعنی لوک ادب اپنی پیدائشی شکل کا کوئی تحریری دستاویز نہیں رکھتا۔ نتیجتاً وہ عوام کے ہاتھوں ترمیم و اضافے سے ہم کنار ہوتا رہتا ہے اور اس کی اصل ہیئت شاذ و نادر ہی معلوم ہو پاتی ہے۔ اس دعوے پر ان زبانوں کا لوک ادب پورا نہیں اترتا جن کا آغاز ارتقا تحریر و طباعت کے دور میں ہوا ہے۔ مثلاً اردو نظم و نثر کا آغاز ہی تحریر کے ساتھ ہوا۔ لیکن یہ تحریریں عوام کی ضرورت کے پیش نظر وجود میں آئیں اور ایک عرصہ گزرنے کے بعد زبان زد روایت کا حصہ بن گئیں لہٰذا ان میں باز آفرینی کا عمل شروع ہوا جو کہ آج تک جاری ہے۔ لیکن ان کے تحریری دستاویز جو زیادہ تر قلمی نسخوں کی شکل میں موجود تھے ان میں یا تو ضائع ہو گئے یا طبع ہو کر محفوظ ہوئے اور دیہات و قصبات میں خواندہ لوگوں کے پاس دستیاب ہو جاتے ہیں اور ان کی اشاعتیں آج بھی جاری ہیں اور وہ چھوٹے کتب فروشوں کی دوکانوں پر دکھائی دے جاتے ہیں مثلاً جنگ نامے، شہادت نامے، میلاد نامے، نوحے، نوٹنکی سانگ، مذہبی حکایات، معجزات و کرامات، اخلاقی و صوفیانہ مضامین، چہار بیتیاں، شیخ چلی اور ملا دو پیازہ کے لطیفے وغیرہ۔

تیسرا معیار یہ بتایا گیا ہے کہ لوک ادب کا ماخذ کوئی بھی ہو سکتا ہے لیکن عام طور پر وہ غیر تربیت یافتہ اور کم خواندہ لوگوں کے ذریعے وجود میں آتا ہے اور پیش کرنے والے اصول پیش کش سے واقف نہیں ہوتے یا اگر ہوتے ہیں تو بہت کم۔ اس ضمن میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ لوک ادب مثلاً گیتوں کو عام جلسوں میں پیش کرتے ہیں بھی چند اصول نہ ہوتے ہوں لیکن کلاسیکی فن کار جانتے ہیں کہ وہ بات ان اصولوں کو نہ جاننے میں، فنی موسیقی کے اصولوں سے بہت کم واقفیت ہی ہوتی ہے۔ دوسرے لوگ کی نہیں تو ہیں ہوتی ہے۔

فوک لور۔ پر اس عمومی بحث کے بعد آئیے دیکھا جائے کہ اردو بولنے والے عوام میں
رائج وہ کون سے ادبی عناصر ہیں جن کو لوک ادب قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن پہلے اردو
لوک ادب کی روایت کا پس منظر جاننا ضروری ہے۔

(۳)

اردو لوک ادب کی اصناف

مسلمانوں کے فتح دہلی (۱۲۰۶ء) کے بعد عرب، ایران، افغانستان، ترکستان وغیرہ سے بہت بڑی تعداد میں مسلم خاندان شمالی ہند میں آکر آباد ہو گئے۔ ان میں اسلامی مبلغین کی بھی خاصی بڑی تعداد تھی جن کی کوششوں سے ہندوستان کے غیر مسلم عوام فوج در فوج اسلام میں داخل ہونے لگے۔ خواجہ اجمیری، علی احمد صابر کلیری، قطب الدین بختیار کاکی، نظام الدین چشتی جیسے صوفیاء نے ہندی عوام میں کافی مقبولیت حاصل کر لی تھی۔ ان کے جذبۂ اخوت اور خدا پرستی کی تعلیمات نے لوگوں کو اسلام کے قریب تو کیا لیکن نو مسلموں کو شریعت اسلامیہ کی تعلیم دینے کا کوئی انتظام نہیں کیا گیا۔ لہٰذا قبول اسلام کے بعد بھی ان کا سماجی و تہذیبی ڈھانچہ خالص ہندوانہ رہا۔ حکمراں جماعت کے افراد اگرچہ مسلمان تھے اور ساتھ ساتھ ہندوستان کی نو مسلم رعایا سے نکاح کرنے کی وجہ سے یہاں کے قدیم تہذیبی عناصر ان کے یہاں بہت بڑی تعداد میں شامل ہو گئے۔ شمالی ہندوستان کے نو مسلم [illegible] سے وابستہ لوک گیت اور [illegible] بولی، پنجابی، [illegible] بولی اور اودھی [illegible] قبول اسلام کے بعد [illegible] مسلمان [illegible] بن گئے۔ لیکن اس ہندوستانی تہذیب سے

چوں کہ ایک نئی زبان کو جو بعد میں اردو کے نام سے موسوم ہوئی، تشکیل دیا۔ لہٰذا مذکورہ زبانوں کے لوک عناصر اردو میں منتقل ہو گئے۔ اس ضمن میں عورتوں کے نقرئیے، باقی گیتوں کا ذکر خاص طور پر کیا جا سکتا ہے۔ ان گیتوں کی زبان تو اردو ہو گئی لیکن تہذیبی فضا وہی برقرار رہی جو پہلے تھی البتہ مسلم معاشرت کے اثرات بھی ان پر مرتب ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ آج بھی یہ گیت شمالی ہند کے دیہات اور حیدرآباد، مہاراشٹر، مدھیہ پردیش، بہار، راجستھان، ہریانہ اور کرناٹک کے بعض شہروں میں رائج ہیں۔ ان گیتوں کو دیکھ کر ان کی قدامت کا اندازہ نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ حالات و واقعات کے مطابق ان میں بہت سی تبدیلیاں ہو گئی ہیں۔ ان گیتوں کا اسلوب تو قدیم ہے لیکن بعد کے زمانے میں ڈومنیوں نے ان میں اضافے بھی خوب کیے ہیں جن کی شناخت مشکل ہے۔ ذیل میں اردو لوک ادب کی ان اصناف کا تعارف پیش کیا جاتا ہے جو فی زمانہ رائج ہیں یا کچھ عرصہ قبل تک ان کا رواج تھا۔

ڈھولک گیت

ڈھولک گیتوں کا رواج آج بھی پورے برصغیر ہند و پاک میں پایا جاتا ہے۔ اردو بستیوں میں بھی یہ روایت جاری و ساری ہے۔ پیدائش سے موت تک قدم قدم پر ڈھولک گیتوں کی محفلوں کا اہتمام ہوتا ہے۔ مثلاً بچے کی پیدائش پر چھٹی، رونت کو اس پر دس دن عورتوں کو مدعو کیا جاتا ہے اور ڈھولک پر نغمگی پیدا شروع ہو جاتی ہے:

چلے چلو رے جیا ہمیں لال ہوئے ہے
یہاں لال ہوئے گو ساسل نیک مانے
چلے چلو رے جیا کو نیگ دیں گے

مہیلی دیہات

اس موقع پر نندوئی مبارک کو اس طرح گیت میں پیش کیا جاتا ہے:

بدھاوا لائی نندی للا کے ہوئے ہیں
کہاں سے آئی سونٹھ کہاں سے آیا ہیرا
کہاں سے آئی نندی للا کے ہوئے ہیں

مہیلی دیہات

زچہ گیریوں میں حاملہ کی طبعی و ذہنی کیفیات، رشتہ داروں کی خواہشات و توقعات، وضع حمل اور اس کے بعد کی رسموں، رواجوں، عزیزوں کی طرف سے دی جانے والی مبارک بادوں، زچہ کے کردار و مزاج اور ساس سسر کے ردّ عمل وغیرہ کا فطری اور بےساختہ اظہار ملتا ہے۔

ڈھولک گیتوں کا سب سے زیادہ ہنگامہ شادی کی تقریبات پر ہوتا ہے۔ ہندوستانی شادیاں بے شمار چھوٹی بڑی رسموں کا مجموعہ ہوتی ہیں مثلاً منڈھا، منت بجا، تاریخ طے ہونا، برت آنا، گود بھرائی، بھات مانگنا، بھات دینا، رتجگا، نوبت یا ڈھولک بجانا، سمدھن کا استقبال، سمدھن کی پیشوائی، شربت پلائی، چوبھا، مزاحیہ دشنام، مانجھے بیٹھنا، دلہن کا اوبٹن چڑھانا، سہاگ، جوڑا [illegible] آنا، [illegible] مہندی آنا، ساچک جانا، [illegible] سے [illegible] استقبال، بارات کا [illegible] سہاگ، دلہن کا سر گوندھنا، [illegible] بارات کی واپسی [illegible] مناسبت سے [illegible]

اس موقع پر ایک طرف [illegible] شروع ہوتے ہیں دوسری طرف [illegible]

[illegible]

کسی زمانے میں رت جگے کی محفل میں صرف اللہ میاں کے گیت گائے جاتے تھے لیکن اب پانچ یا سات گیت ہی اس نوعیت کے گائے جاتے ہیں پھر سہرے، سہاگ اور جنسی موضوعات کے گیت اور نقلیں پیش کی جاتی ہیں۔ ذیل میں مختلف قسموں کے چند گیت ملاحظہ کیجئے:

سہرے اور بنّے:

۱۔ اڑی خوشبو جو جا پہنچی سر بازار سہرے کی
وہ بولے دولھا کے دادا ہوئی ہے اک ہزاروں میں بڑی تیار سہرے کی

(بریلی)

۲۔ باغ میں سجاب تمہاری کی بنے اور سجی ہے برات۔ ایسے میں سہرا لال بنے کی

۳۔ سہرا تمہارا چھوٹا ہے جی۔ سنوارے باندھو یہ پیارے کیا تم خوب لگی

(بہار)

۴۔ دولھا بن کے چلا۔
دولھا چلے دولھا کے دادا چلے
بیٹی والوں پہ جا کے یہ دعویٰ کیا
دلھن کو جیت لیا
سسر کو لوٹ لیا
یہ شادی آج ہوئی
کہ دولھا بن کے چلا!

(بیتی)

۵۔ صندل لگا تو او میرے پیارے بنے
[illegible]

([illegible])

۶۔ [illegible]
[illegible]

(بہار)

سیٹھیں (مزاحیہ دشنام)

۱۔ جھٹکے سے توڑے انار سمدھن سالو آو رے
سمدھن کے آنکھاں دیکھو املی کے چیچے دیکھو
کیا خاصا کاجل لگا سمدھن سالو آو رے (دکن)

۲۔ کون چھنریا بھرے پانی کمریا لچک لچک جائے
جمن کی دلہن بھریں پانی کمریا لچک لچک جائے

۳۔ دولھا کی اماں چھنیا تم دیکھو لوگو
لونڈے بلائے نودہ باغ میں تم دیکھو لوگو (یوپی)

بھات :

۱۔ بھلا بنا ری نورنگیا بھات
خوبی بنا رے نورنگیا بھات

۲۔ تیری دیاری ماروں دے دے بہنیا کو بھات

۳۔ بہن سو کا رنی اسا ہو کا رنی ، نہ بیا تیرا بھیا (یوپی)

سُہاگ ، شادیانے ، اور رُخصتیاں :

۱۔ بابل تابع دار کھڑے رہیو رے
بیرن ہوشیار کھڑے رہیو رے

۲۔ آنا مت رو میوا ار ہو جاؤ گی بلکان ہو

۳۔ ہنوتیہ کی انکھیاں نہ دے دانی ہنوتیہ اجھکار کو کلت
ہنوتیہ انکھیاں نہ دے دانی (یوپی)

۴۔ [illegible]
لوگاں [illegible] بولا کے فرش کرنی
[illegible] پر بیٹھنے کے لوگ
[illegible] (دکن)

۵ سیّاں میں باغاں بھی نہیں گئی رے
سیّاں میں نریل بھی نہیں توڑی رے
سیّاں میرا گودام دیکھ لو رے [۳۶] (مہاراشٹر)

بعض لوک گیت عورتیں بغیر کسی سنگتی سازکے گاتی ہیں مثلاً ساونیاں، ملہار، لوریاں، چکی اور چرخے کے گیت وغیرہ۔ دراصل یہ گیت ایسے موقعوں پر گائے جاتے ہیں کہ کسی آلہ موسیقی کی سنگت ممکن نہیں۔ چکی اور چرخے کا جب سے رواج ختم ہوا ان کے گیتوں کو بھی فراموش کر دیا گیا۔ برسات کے موسم میں شہروں میں نہیں تو گاؤں میں کہیں کہیں جھولے آج بھی پڑتے ہیں اور نوجوان لڑکیاں ساونیاں اب بھی گا لیتی ہیں۔ جدید دور کی عورت خواہ وہ شہری ہو یا دیہاتی، لوریاں نہیں جانتی اور نہ آج کے بچوں کو سونے کے لیے لوریاں سننے کی ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن اگلے وقتوں کی خواتین قدیم روایات سے ابھی آشنا ہیں۔ چند نمونے ملاحظہ کیجیے:

ساونیاں

۱۔ اڑ جا بھمیری ساون آیا
کا بھیّا بلانے آیا
ہری ہری چوڑیاں پہنانے آیا، بریلی والا جوتا پہنانے آیا
اڑ جا بھمیری ساون آیا
۲۔ نیم کی نمکولی پکی ساون کب کو آئیں گے
بھیّے نے بھیجی پالکی کب کو آئیں گی
نیم کی نمکولی پکی ساون کب کو آئیں گے
۳۔ ساون بھادوں کی اندھیری چوسے کا نکلا (یوپی)

لوریاں

۱۔ اللہ جی اللہ کیا کرو۔ دکھ نہ کسی کو دیا کرو

جو دنیا کا مالک ہے نام اسی کا لیا کرو (یوپی)

۲۔ میرے گھر میں تانا۔ گھر دستا نوانا

اللہ کی درگاہ میں بھیجوں گی شکرانا (دکن)

۳۔ پایاں میں پے جنبیاں لالا جھنک جھنک ڈولے گا

ہری جری (زری) کی ٹوپی باجا رسوی ڈولے گا (ہریانہ)

جھولے

۱۔ تیری دادی جھلاوے تو جھولا ملنا

میرا چھوٹا سا جھولے اٹل پلنا (ہریانہ)

۲۔ اللہ نبی کے جاؤں میں واری

لالوں کا میں نے جھولا سنوری (ہریانہ)

۳۔ دائی ماں آؤ تم بھی کھلاؤ میرا لالنا

جھولے میں جھلاؤ میرا لالنا (یوپی)

چکی کے گیت

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

چرخہ نامہ

[illegible]

اے رنگیں پروانہ ہو — عالم سوں بے گانہ ہو
دل جس کا پروانہ ہو — وہ ہے گا بے شد و نمو
کدھر کی بڈھیا کدھر کا توں — چل سے چرخے چرخے چوں

(پنجاب)

یہ گیت خوشدل کے اس طویل چرخہ نامے کا حصہ ہے جس کو پنجاب میں لوک گیت کی حیثیت حاصل ہے۔

بچوں کے گیت

اردو کی زبانی روایات میں بچوں کے گیتوں کو بھی خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ ان میں وہ گیت یا فارمولے بھی شامل ہیں جو کھیل میں یا کسی کو چڑانے کے لیے گائے جاتے ہیں۔ ان گیتوں سے کم سن ذہنوں کی تخلیقی صلاحیتوں کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے بہت سے بچے موجودہ فلمی گیتوں، اشتہاروں، غزلوں اور نصابی نظموں کی بڑی عمدہ پیروڈیاں بنا لیتے ہیں جن کو انتہائی معصومیت کے ساتھ جو گہرائی حاصل ہوجاتی ہے اور وہ زبانی روایت کا مستقل حصہ بن جاتے ہیں۔ چند نمونے پیش ہیں۔

۱۔ چھپاک چھپاک چھنی، پٹے گھر منگنی — (دکن)
۲۔ چھپاک چھپاک کہ یا خاصاکی۔ اڑجا لال تماشا کی — (یوپی)
۳۔ چھل چھل چھیلی باغ میں میوہ کھاؤں گا
میوے کی ٹہنی ٹوٹ گئی چاچا رو پڑا
چاچا کا پیٹ پھٹ گیا درزی بلاؤں گا
درزی کی سوئی ٹوٹ گئی گھوڑا دوڑاؤں گا
گھوڑے کی ٹانگ ٹوٹ گئی گدھا دوڑاؤں گا — (یوپی)
۴۔ [illegible]
۵۔ [illegible] — (دکن)

۵۔ لال پری آنا۔ دھیرے سے آنا۔ شور نہ مچانا
پیچھے مڑ کے تالی بجانا

۶۔ آں اماں بھوک لگی۔ کھالے بیٹا مونگ پھلی
مونگ پھلی میں دانا نہیں۔ ہم تمھارے نانا نہیں
ایک دو تین۔ بڈھے کی مشین
بڈھا گیا دلی۔ دلی سے لایا بلی۔ بلی نے دیا انڈا
انڈے سے نکلا طوطا۔ حاجی جی کا پوتا
حاجی جی اذان دو، دو پیسے کے پان دو
داڑھی مونچھیں باندو (باندھ دو) (یوپی)

گذشتہ صفحات میں ذکر کیا گیا کہ معیاری ادب جب کافی عرصے تک زبان زد روایت کا حصہ بنا رہتا ہے تو اس کو لوک ادب تصور کیا جاتا ہے۔ لہٰذا اردو کی وہ تحریریں جو عوام کے ذوق یا ان کی اصلاح کو مدِ نظر رکھ کر لکھی گئیں، بہت جلد زبان زد روایت کی شکل اختیار کر گئیں۔ ان میں ایسی تحریریں بھی ہیں جو پہلے زبان زد روایت کا حصہ تھیں ان کو ان میں تھوڑی سی ادبیت پیدا کر کے تحریری شکل دے دی گئی۔ اور جب عوام کے سامنے یہ تحریریں آئیں تو اسی طرح زبان زد روایت بن گئیں جیسے پہلے تھیں۔ امیر خسرو دہلوی کی ہندوی تحریریں بھی اس ذیل میں آتی ہیں۔ انھوں نے کھڑی بولی اور برج کے لوک گیتوں سے متاثر ہو کر ہولی، رنگ، بھجن، کہ مکرنیاں، دوہے، پہیلیاں، دو سخنے اور گیت لکھے جن کی دھنیں وہ خود تیار کرتے تھے۔ امیر خسرو کے گیت آج تک ان ہی کی دھنوں میں قوال گاتے آ رہے ہیں جو کہ بلاشبہ ہند و پاک کی لوک روایت کا اہم حصہ ہیں۔ امیر خسرو کے گیتوں میں برج کا استعمال شعوری طور پر کیا گیا ہے۔ کیوں کہ برج کے بغیر گیتوں میں مقبولیت کا عنصر پیدا نہیں ہوتی۔ ورنہ خسرو کی زبان مسلم گھرانے کی شائستہ کھڑی بولی تھی۔

امیر خسرو کے بعض گیتوں کو محققین و ناقدین اردو ان کا نہیں مانتے کیوں کہ ان گیتوں کی زبان خسرو کے عہد کی زبان سے قدرے مختلف ہے اور ان کے بعد کے شاعروں کے یہاں

استعمال ہوئی ہے۔ لیکن مختلف گھرانوں کے موسیقاروں اور قوالوں کا اصرار ہے کہ یہ خسرو ہی کی تخلیق ہیں اور آج تک موسیقی کے گھرانوں میں سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے چلے آ رہے ہیں۔ دراصل یہ تخلیقات ہیں تو خسرو ہی کی لیکن زبان زد روایت کے ذریعے نسل در نسل منتقل ہوتے رہنے کی وجہ سے ان میں اجتماعی بازآفرینی (COLLECTIVE RE-CREATION) کا عمل ہوتا رہا ہے نتیجتہً ہر عہد میں ان کے الفاظ عوام کی زبان کے مطابق بدلتے رہے ہیں۔ اگر خسرو کے ہندوی کلام کا سارا ذخیرہ تحریر میں ہوتا تو شاید اس میں ری کریئشن کا عمل نہ ہوا ہوتا اور محققین کو سے خسرو کی تخلیق ماننے میں کوئی عار نہ ہوتا۔ لیکن معاملہ اس کے برعکس ہوا۔ زبان ہی کی بنیاد پر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب "امیر خسرو کا ہندوی کلام" میں مندرجہ ذیل گیتوں کو شامل نہیں کیا ہے جب کہ زبان زد روایت میں یہ خسرو ہی کے مانے جاتے ہیں۔

اپنی چھب بنائے کے جو میں گئی پی کے پاس — دیکھی چھب جو پیو کی اپنی گئی میں بھول
چھاپ تلک سب چھینی رے موسے نیناں ملائے کے

بل بل جاؤں میں تورے رنگ رجوا — اپنی سی رنگ لینی رے موسے نیناں ملائے کے
گوری گوری بہیاں ہری ہری چوڑیاں — بہیاں پکڑ ہر لینی رے موسے نیناں ملائے کے
پریم گھٹی کو مدھوا پلائے کے — متوالی کر دینی رے موسے نیناں ملائے کے
خسرو نظام کے بل بل جاؤں — موجے سہاگن کینی رے موسے نیناں ملائے کے

۲

ریتی چڑھی رسول کی سو رنگ مولیٰ کے ہاتھ
جس کا چولا رنگ دیا دھن دھن وا کے بھاگ
آج رنگ ہے ری ماں رنگ ہے ری — سکھی موری موجے محبوب کے گھر رنگ ہے ری
دیس بدیس میں ڈھونڈ پھری ہوں
تو ارنگ من بھائیو نظام الدین
ایسی رنگ دے رنگ نہیں چھوٹے — ڈھیا ڈھوئے چاہے ساری عمریا
میں تو ایسو رنگ اور نہیں دیکھو ری

خسرو کے بعد نظیر اکبر آبادی کے کلام کو بھی عوامی مقبولیت حاصل ہوئی بلکہ یوں کہیے کہ نظیر کا بیشتر کلام عوام ہی کی فرمائش پر لکھا گیا ہے اور وہ بلا تفریق ہندو و مسلم لوک جن میں رائج ہے۔ دراصل نظیر عوامی شاعری خیال کے اکھاڑوں کو طے شدہ موضوعات پر خیال لکھ کر دیتے تھے۔ ان کا اپنا بھی ایک اکھاڑا تھا جسے بعد میں ان کے بیٹے خلیفہ گلزار علی چلایا کیے۔ نظیر کے کلیات میں موجود بیشتر مستطیل خیال ہیں مثلاً: آدمی نامہ، روٹی نامہ، بنجارا نامہ، چڑیوں کی تسبیح، ہولی، دیوالی، بسنت وغیرہ۔

نظیر کے علاوہ حامد خاں افسر اخوجوی، استاد فقیر چند بلند شہری، استاد مولوی کالے خاں مرسانی شاگرد داغ دہلوی، استاد نرائن داس شعلہ بدایونی، دیوی پرساد سحر بدایونی، منشی شو پرشاد شاگرد مرزا تفتہ اور منشی گینڈن لال گوہر کے لکھے ہوئے خیال بھی عوامی شاعری کا بہترین نمونہ ہیں۔

خیال شاعری ہی کی مانند اس کی ذیلی اصناف کجری اور چار بیت بھی اردو کی اہم لوک روایات ہیں۔ خیال کو بہت سے لوگ لاؤنی بھی کہتے ہیں۔ "لاؤنی کے دنگل عام طور پر ہوا کرتے ہیں اور اس موقع پر ہونے والے دنگلوں کو بڑا مبارک سمجھا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ برساتی مہینوں ساون بھادوں میں بھی ایسے دنگل ہو جاتے ہیں۔ دنگلوں کی خبریں ایک اکھاڑے سے دوسرے اکھاڑے اور دوسرے سے تیسرے اکھاڑے کو یہی لوگ جا جا کر پہنچایا کرتے تھے۔ بسنت کے پرب (تقریب) پر آگرہ میں لاؤنی کا جو دنگل ہوتا تھا وہ بڑا شاندار ہوا کرتا تھا۔ اس دنگل میں دلی، میرٹھ، شکوہ آباد، ہاتھرس، علی گڑھ، بجنور، رامپور، متھرا، بریلی، مین پوری، کچھوچھا، الور، گوالیار، اندور وغیرہ سے لاؤنی گویا پہنچ کر شرکت کرتے تھے۔" نمونہ ذیل میں ایک لاؤنی ملاحظہ کیجیے:

ٹیک یا دوڑ۔ صدہا پیہ گزرے پر اس رتبے کا پانا مشکل ہے
بجز محمد کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے
براق خوش رفتار در دولت پہ بھجانا مشکل ہے
در دولت پہ بھجانا مشکل ہے

خدا سے باتیں کر کے اپنی امت کا بخشانا مشکل ہے
بت خانوں کو توڑ بتوں کو کلمۂ وحدت کا پڑھانا مشکل ہے
بجز محمدؐ کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے
مثال موسیٰؑ طور کے اوپر آنا جانا مشکل ہے
جمالِ حق کو دیکھ کے فوراً غش کھا جانا مشکل ہے
بجز حضرت عیسیٰؑ کے مُردوں کو جلانا مشکل ہے
مُردے جلانا سہل ہے لیکن پتھر کو بلانا مشکل ہے
بجز محمدؐ کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے
مثل شمس تبریز کسی کو یہ فرمانا مشکل ہے
قم باذنی کہہ کر اپنی کھال کھنچانا مشکل ہے
یہ سب سہل ہے مگر قلبِ منصور میں آنا مشکل ہے
دار کے اوپر چڑھ کے انا الحق چلانا مشکل ہے
بجز محمدؐ کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے
حسینؓ کے مانند کسی پہ تیغ چلانا مشکل ہے
نانا کی پیاری امت کے لیے گردن کا کٹانا مشکل ہے
اور کسی بچے کا سوکھے حلق پہ تیر کا کھانا مشکل ہے
راہ خدا میں شمس الدین گھر بار لٹانا مشکل ہے
کہ بجز محمدؐ کسی نبی کا عرش پہ جانا مشکل ہے

اُڑان۔

توڑ۔

خیال شاعری کی تقلید میں کہی اور چار بیت کی ردیف نے ان کی قوت پرواز
دونوں کا اتفاق خیال کن لفظوں کی طرح ہے جو ان کو بعد کو تحریر کی ہے
دونوں کے اہم مراکز بنارس، مرزا پور، الہ آباد، جونپور اور کلکتہ ہیں آخر الذکر
کو صرف مدد گاتے ہیں اور اس کے خاص مرکز رام پور، لکھنؤ اور ٹونک ہیں۔
دونوں کے اکثر کی تشبیہ و تنظیم خیال کتابوں کی ہوتی ہے

کے موضوعات بھی وہی ہوتے ہیں۔ کجری نے خیال کی تمام تر خصوصیات کو اختیار کر رکھا تھا۔ فرماں روائے الور کے دو خیال اکھاڑوں کو بطور انعام اپنے تاج کا طرہ اور کلغی عطا کرنے کی روایت کچھ اضافے کے ساتھ یہاں بھی رائج ہے۔ کجری گانے والوں میں ذات پات کے نظام کی پابندی بھی پائی جاتی ہے مثلاً طرہ نشان والے اکھاڑے اونچی ذات کے ہوتے ہیں اس کے بعد کلغی والے، پھر کلس اور سب سے نچلی ذات والوں کا نشان ڈھونڈا ہوتا ہے۔[۴۹]

کجری دراصل برسات میں گائے جانے والے گیتوں کو کہا جاتا تھا۔ ساون بھادوں میں کجری گانے کا رواج یوپی کے بیشتر شہروں میں تھا لیکن بنارس اس کا سب سے قدیم مرکز تھا۔ البتہ اس کی موجودہ شکل خیال یا ٹھمری اکھاڑوں کی دین ہے۔ اٹھارہویں صدی میں خیال شاعری سے متاثر ہو کر کجری گانے والوں نے اکھاڑا سازی کی شروعات کی۔ چار بیت نے خیال شاعری کی اتباع تمام معاملات میں کی لیکن کلغی اور طرہ والی روایت کو اس نے اختیار نہیں کیا۔ چار بیت پر اس مقالے میں تفصیلی گفتگو کی گئی ہے۔ آئندہ ابواب میں نمونے بھی دیے گئے ہیں۔ ذیل میں کجری کا ایک بند ملاحظہ ہو:

ابھی کم سنی ہے مت مچل کے چلو — راستہ سنبھل کے چلو
ابھی باری ہے عمر لگ جائے گی نجر
عطر رومال میں نہ مل کے چلو — راستہ سنبھل کے چلو

رفاعی

چار بیت سے ملتی جلتی ایک عوامی روایت رفاعی یا راتب کی بھی ہے جس کا رواج [illegible] راجپوتانہ، شمالی گجرات، کاٹھیاواڑ، کوکن، احمد آباد، جالندھر اور بمبئی وغیرہ میں پایا جاتا ہے۔ ایک شافعی مسلک [illegible] سید احمد کبیر رفاعی اور ان کے ارادت مند [illegible] اس روایت کے فروغ کا وسیلہ بنے۔ آج بھی اس کا رواج [illegible] ہی میں مقبول ہے۔ [illegible] سلسلے کے صوفیاء کے مزارات پر [illegible] شمالی گجرات میں

ملک ریحان شاہ کے مزار پر بموقع عرس رفاعی کا اہتمام ہوتا ہے۔ بمبئی میں درگاہ عبدالرحمٰن شاہ بابا واقع جھنڈا گلی، چاندل ڈونگری، ہر انگریزی ماہ کی ۲۱ تاریخ کو عقیدت مند جمع ہو کر رفاعی گاتے اور سنتے ہیں۔

رفاعی کی جماعت میں کم از کم ایک نقارہ نواز، چھ دف نواز اور چار پڑھنے والے ہوتے ہیں۔ زیادہ کی کوئی حد نہیں۔ پڑھنے والے مسند پر یا فرش پر میلاد خوانوں کی طرح بیٹھتے ہیں۔ ان کے سامنے ایک دوسرے کی طرف رخ کیے دو صفوں میں دف نواز کھڑے ہوتے ہیں۔ بیچ میں نقارہ نواز کھڑا ہوتا ہے جیسا کہ ذیل کے نقشے سے ظاہر ہے۔

رفاعی کے لیے کوئی ہیئت مخصوص نہیں ہے اور نہ ہی اس کے لیے الگ سے کلام لکھا جاتا ہے بلکہ جو نعتیہ کلام میلاد میں پڑھا جاتا ہے عام طور پر وہی رفاعی خوان پیش کرتے ہیں۔ دف نواز بول تو ہر مصرعے پر دف بجاتے ہیں لیکن مطلع کی تکرار پر پورے جوش و خروش کے ساتھ دف پر ضربیں لگاتے اور سپاہیانہ پینترے بدلتے ہیں۔ رفاعی خوان عام طور پر باریش اور دین دار سنجیدہ لوگ ہوتے ہیں اور ان کی باتیں نہایت پر وقار دلچسپ اور جوش انگیز ہوتی ہے۔

قوالی

قوالی کا آغاز امیر خسرو سے ہوا جو شیخ نظام الدین اولیا کے مرید تھے لیکن خود انہوں نے اس کو خاص مقبولیت عطا کی۔ قوالی کی وجہ تسمیہ غالباً یہ ہو سکتی ہے کہ جو موسیقی قوالوں کے

میں مشاق ہوتے تھے ان کو قوال کہا جاتا تھا۔ قول اور ترانہ نام کی اصنافِ موسیقی کی ایجاد تو خسرو سے منسوب ہے لیکن عربی کے منظوم اقوال گانے کا رواج کلاونت کے زمانے سے تھا۔ لہٰذا قول گانے والا قوال اور قوال کا پیش کیا ہوا کلام قوالی کہلایا۔

فی زمانہ قوالی کی کوئی ہیئت مخصوص نہیں ہے۔ کسی بھی کلام کو اگر قوال اپنے مخصوص انداز میں موسیقی کے ساتھ گا دیں تو وہ قوالی کہلاتا ہے۔ اس ضمن میں حمد، نعت، منقبت، غزلیات، مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئیں کرامات، معجزات اور اخلاقی و اصلاحی نظمیں بھی آتی ہیں۔ اس کے علاوہ عشقیہ و مزاحیہ کلام بھی قوال خوب گاتے ہیں۔ ہیئت کی پابندی نہ ہونے کے باوجود قوالی کے لیے مسمط کی ہیئت زیادہ موزوں رہتی ہے۔ اسی لیے غزل میں بھی بندشیں لگا کر مسمط کا انداز پیدا کر لیا جاتا ہے مثلاً صابری برادران نعتیہ غزلوں پر موضوع سے ملتی جلتی بیانیہ نظموں کی بندشیں لگا کر گاتے ہیں۔

قوالی کا رواج کسی زمانے میں صرف خانقاہوں تک محدود تھا لیکن جب سے ہندوستان میں قبروں کی تجارت کا سلسلہ شروع ہوا تو ہر ایرا غیرا نتھو خیرا پیر و مرشد بن بیٹھا اور پھر اصلی نقلی ہر طرح کی قبر پر عرس کے نام پر آئے دن میلے لگنے لگے تو دیگر سرگرمیوں کے علاوہ قوالی کا اہتمام بھی لازمی طور پر کیا جانے لگا جس میں خواص کم اور عوام زیادہ دلچسپی لیتے ہیں۔ دربار قوالوں کے ذریعے بہت ساری کتابی شاعری عوام تک پہنچ کر لوک ادب بن گئی۔ قوالوں نے بعد کو عوام پسند موضوعات پر پیشہ ور شاعروں سے جن کی ادبی حیثیت مسلم نہیں ہوتی، مثنویاں اور مسمطیں لکھوا کر گانا شروع کر دیں جن کے موضوعات عام طور پر سماجی اصلاح، پیروں کی کرامات، آخرت کا خوف اور عشق و عاشقی وغیرہ ہوتے ہیں۔

اپنی مقبولیت کے باعث قوالی کا دائرہ عرس کے علاوہ سماجی تقریبات تک پھیل گیا شادی بیاہ یا بچوں کی ختنہ وغیرہ پر بھی قوالی کے پروگرام ہونے لگے۔ الیکٹرانک میڈیا نے فروغ سے قوالی کو بہت زیادہ فروغ بخشا ایک زمانہ ایسا آیا کہ تقریباً ہر ہندی اردو فلم میں کم از کم ایک قوالی ضرور ڈالی جاتی تھی۔ بعد میں گراموفون اور ریڈیو پر جب یہ قوالیاں بار بار نشر ہوتی تھیں تو وہ بچے بچے کو ازبر ہو جاتیں حتیٰ کہ عورتیں تک گھر تک پر

انھیں گانے لگیں۔ اور اس طرح یہ قوالیاں لوک گیت کی شکل اختیار کر گئیں۔ آج بھی یہ قوالیاں مسلم سماج کی زیریں پرتوں میں زبان زد روایت کے ذریعے محفوظ ہیں گو کہ ان کی زبان کافی مسخ ہو چکی ہے۔

قوالی کی ہمہ گیر مقبولیت نے بڑے بڑے ماہر فن قوال پیدا کیے جن میں سے بعض یا تو شاعر تھے یا انتخاب شعر کا اچھا ذوق رکھتے تھے۔ جو قوال خود شاعر تھے انھوں نے مسلم لوک عقائد اور لوک جمالیات کے مطابق مسدس، مخمس، مثنویاں اور غزلیں وغیرہ لکھ کر طبع کرائیں۔ یہ منظومات چار چار آٹھ آٹھ ورقوں پر مشتمل کتابچوں کی شکل میں بازاروں میں فروخت ہوتیں اور گھر گھر میں پہنچ جاتیں۔ یہی منظومات جب شادی بیاہ جیسی تقریبات پر گراموفون پر بجائی جاتیں تو ان کی مقبولیت دلوں میں مزید بڑھ جاتی۔

اس کے علاوہ قرآن ختم کرنے کے بعد جس طرح گھروں میں ملانیاں بچیوں کو نور نامہ، شہادت نامہ، راہِ نجات وغیرہ پڑھاتی تھیں اسی طرح یہ کتابچے بھی پڑھائے جانے لگے گویا ان کی حیثیت درسی کتب کی سی ہو گئی۔ جس طرح قوالوں کی کہی اور گائی ہوئی نظمیں طبع ہو کر عوام میں مقبولیت پا جاتی تھیں اسی طرح جو نظمیں عوام میں پہلے سے مقبول ہوتیں ان کو قوال حضرات گا کر گراموفون کے ریکارڈ تیار کروا لیتے مثلاً "تاجو بہن"، "بچپن کی برات"، "ابھے کی برات"، "نیہ نگ سنبھلی"، "سسرال نامہ"، "شکری"، "کرامات غوث پاک"، "مسان"، "کرامات خواجہ اجمیر"، "ماں کا دل"، "مشیون"، اور اسی طرح "آثار قیامت"، "اللہ بہت بڑا ہے"، "روزہ دار چڑیا"، "صبر فاطمہ"، "قصہ اگ جابر"، "صبر ایوب"، "فاطمہ کی چادر"، "بڑھیا نامہ"، "حسنین کی تمنا"، "روایت بسم اللہ"، "جورو نامہ"، "ساس بہو کی لڑائی"، "قصہ دائی حلیمہ"، "مناجات"، "چادر زہرا"، "حضرت"، "مکالمہ حسین و یزید"، "دیوانی ماں"، "جورو ولی فساد وغیرہ وغیرہ" جیسا کہ عرض کیا گیا حروف ناشناس عوام میں مذکورہ نظموں کو مقبول بنا دیتے اور یوں ان بیت اجزا عوام میں زبان زد روایت کا حصہ بنے ہوئے ہیں۔ دیہات کے بازاروں میں اب اردو کے کتابچے خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ گھروں میں بھی اب [illegible] کا شوق بڑے نام ہی رہ گیا ہے لہٰذا مذکورہ بالا [illegible]

سننے کو مل جاتی ہیں۔

اردو کے لوک ڈرامے

اردو زبان جب اپنی تشکیل کے ابتدائی مراحل سے گزر رہی تھی تو اس وقت قدیم سنسکرت ناٹک کی روایت مختلف صورتوں میں ہندوستان کے طول و عرض میں پھیلی ہوئی تھی۔ اس روایت میں جب مسلم تہذیب کے عناصر شامل ہوئے تو اردو کے عوامی ڈرامے وجود میں آئے۔ اردو ڈرامے کی ابتدا میں پٹھان کابلیوں کے تبلیغی مشن کا بھی بہت بڑا ہاتھ ہے جو ۱۴۹۰ء میں بغرض تجارت ہندوستان آئے تھے۔ عبدالعلیم نامی کے اقول:

"پٹھان بادشاہوں کو فتح کرنے اور جب حدود سلطنت کو وسعت دی اور مختلف مشنوں کے ذریعے تبلیغی سرگرمیاں شروع کیں تو ان کو ایسی زبان کی ضرورت پیش آئی جو شمالی ہند میں یکساں عام ہو۔ یہ زبان ہندوستانی یا اردو تھی جو ابھی تک سب شعور کو نہیں پہنچی تھی پھر بھی تبلیغی دعوت کے لیے کافی تھی۔ پٹھانوں نے اس زبان کو حضرت عیسیٰ کی رسالت کے پیغام کو پیش کرنے کا ذریعہ بنایا۔"[۱۰]

ان قدیم ڈراموں کا کوئی نمونہ ڈاکٹر محمد شاہد حسین کو بھی دستیاب نہ ہو سکا جنہوں نے اردو کے عوامی ڈراموں پر تحقیقی کام کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

"[illegible] دستیاب نہیں ہوتا [illegible] بات [illegible] قطع نظر کی جائے تو [illegible] سے [illegible] صرف [illegible] مشنوی [illegible] تھیں [illegible] تھیں [illegible] ہوتے ہیں۔"[۱۱]

دستیاب معلومات کی بنا پر اردو کے ڈرامے کے ارتقا کی پہلی منزل وہ مرثیے ہیں اور اس لیلا میں ہیں جنھیں رام لیلا [illegible] محرم کے موقعوں پر کھیلے جانے والے جلوس کہا جاتا تھا۔ اردو کی ابتدائی تاریخ اور عوام میں اس کے مقبول کی وجہ سے ان بیانات کی

زبان بھی عام طور پر اردو ہی تھی جس کے نقوش آج بھی پائے جاتے ہیں۔ ان لیلاؤں کے بعد اردو لوک ناٹک میں بھنڈ بیتی یا نقالی، بھگت، پریاں اور پری خانہ، رہس، اسٹیج مثنویاں جوگیا میلے، اندر سبھائیں، ناگر سبھائیں، نوٹنکی سانگ، مغل تماشہ، آغا حشر کے ڈرامے اور اپنا 1857 کے ڈرامے وغیرہ شامل ہیں۔ جن میں سے چند کا تعارف پیش کیا جاتا ہے۔

بھنڈ بیتی گزشتہ دس سال پہلے تک بھانڈوں کے ذریعے نقلیں پیش کیے جانے کا رواج تھا۔ تاریخی و افسانوی واقعات کو پیش کرنے کے علاوہ تماشبینوں کو ہنسانا بھانڈوں کا خاص پیشہ تھا۔ بھانڈ عام طور پر بذلہ سنج اور حاضر جوابی میں مشاق ہوا کرتے تھے۔ ان کے طنزیہ فقرے بڑے دلچسپ ہوا کرتے تھے۔ راقم الحروف نے اپنے لڑکپن میں بھانڈوں کے ذریعے پیش کیے گئے کھیل مثلاً لیلیٰ مجنوں، سلطانہ ڈاکو وغیرہ دیکھے ہیں۔ ان ڈراموں میں مزاح کا عنصر غالب رہتا تھا۔ مثلاً ایک اندھ گھوڑے کی تعریف ایک بھانڈ یوں بیان کرتا ہے:

گھوڑا ہے۔ گھوڑا ہے عربی
گھانس چھوڑ کھاتا ہے کربی
ایسا گھوڑا جہاں میں کر نکلے
جس کا ناک پچھلے دم نکلے

گھوڑے کا [illegible]
گھوڑے [illegible]
[illegible]

نوٹنکی نوٹنکی کا وجود [illegible] ہے۔ [illegible] مسلمانوں نے بہت سی ترامیم اور اضافے کیے اور اسے [illegible] مختلف ہوتے ہیں [illegible] جو طبلے کی [illegible] دھن پر مبنی ہوتی ہے جو طبلے اور [illegible] کو [illegible] کرتی ہے [illegible] نوٹنکی میں [illegible]

پیش کیے جاتے ہیں لیکن فی زمانہ فلمی گانوں سے زیادہ کام لیا جاتا ہے۔ ذیل میں چند مکالمے پیش کیے جاتے ہیں تاکہ نوٹنکی کی زبان کا اندازہ ہو سکے:

"پکار" (عدلِ جہانگیری) از بحر کانپوری

بحرِ طویل

فریادی: شور ہر سو شجاعت کا ہے ہو رہا، مرحبا آفریں ایسی ہمت کو ہے
ایک ظالم نے بے حد کیا ظلم یہ۔ اس سے کھٹکا یا آ در دولت کو ہے

جہانگیر بادشاہ: ظلم کس نے کیا ہے بتا نام دو۔ ہوتا ظالم یہاں پر نہیں ماف ہے
خون کا بدلہ خوں یعنی ٹٹ فار ٹیٹ یہی جہانگیر کا ایک انصاف ہے

دوہا

رنگا راوی: ختم ہو گیا حال یہ سنو اور تحریر
ملک کو ہمراہ لے شہنشاہ جنبہ گیر

چوبولا

شہنشاہ جنبہ گیر ادھر تشریف محل میں لائے
اُدھر ہر اک درباری نے خوبی جوہر دکھلائے
ایاز خاں بلونت رتن سنگھ اسی جگہ پر آئے
تیر اندازی پر لوگوں نے ہیں تحفے پائے

مغل تماشہ نوٹنکی سانگ کی طرح مغل تماشہ میں بھی عوامی مذاق کی فراوانی ہوتی ہے اس میں مغل دور کے سماج کے ہر طبقے کی نمائندگی ملتی ہے۔ مغل تماشہ اڑیسہ اور اس کے گرد و نواح میں نہایت مقبول ہوا۔ عام طور پر اس میں کوئی قصہ یا واقعہ نقل کیا جاتا ہے جس میں مغل فوجیوں کی دست درازیوں پر بھی مزاحیہ انداز میں تبصرہ ہوتا ہے۔ زبان و بیان اور موضوعات و واقعات کے اعتبار سے یہ عوامی صنف سماجی حقیقت نگاری کی عمدہ مثال ہے۔

چوب دار : ابے ائیں اب تک کہاں تھا۔ میر جا صاحب آکے بیٹھا۔ ابھی تک تماکھو پیا نئیں۔ میر جا صاحب گوسہ ہوتے ہیں۔ تم تو ہوکا توڑ دیا۔ کیسے تماکھو پئیں گے!

حقہ والا : (مرزا صاحب سے) بندہ آپ کے پیچھے پیچھے آتے آتے رانی تالا چلا گیا۔ آپکا ہوکا رکھ دے کے بندہ گوسل کرنے گیا۔ آکے دیکھا جو بجاری نہ باڑی چھوکرے لوگ مل کے آپ کے ہوکا کو توڑ دے کے اس کا پر جائے جو پھر گیے۔ میں نے دیکھ کے دل میں بڑا افسوس کیا۔ وہاں سے مارے ایک دم جا کے پہنچا پرانا بجار۔ کیرکھاں کے گودام پر۔ ہوا سوداد بجار روپیا دے کے آپ کا واسطے یہ نیا ہوکا مول کے لایا۔ آپ یہ ہوکا کا تاریچھ سنیے۔

گانا

اب تماکھو کا تاریچھ سنیے۔

گانا

چوبدار : ابے ابھی جاؤ۔ میر جا صاحب کو تو تماکھو پلا دیا۔ جاؤ چلے جاؤ۔

حقہ والا : تماکھو پلا دیا انام ونام کچھ نہیں۔ بولتا ہے چلا جاؤ

چوبدار : ابے میر جا صاحب، ابے میر جا صاحب، ہوکا بردار انعام چاہتا ہے

مرزا : ابے بے وقوف! ابھی تم رہ جا۔ فرصت کا بعد یہ انعام ملیگا۔ وہ ہمیں دو روپیہ حقہ بردار کا انعام بندہ۔

چوبدار : تم کو بیس روپیہ انعام مل گیا۔ جاؤ جاؤ۔

حقہ والا : ہمارا تنی روپیہ ہوگا۔ اتنا روپیہ کا لیے کا نہیں ہوگا

چوبدار : کیا تم تماکھو پیتا ہے؟ میر جا صاحب کا حقہ لے کر ہے کوئی بھیر کھاتا ہے کوئی گوں ہاں کوئی دو روپیہ کوئی گانا جاتا یہ سب کیا ہے؟

نیلا بنگال میں جاترا کا رواج زمانہ قدیم سے رہا ہے۔ اس کی مقبولیت کے پیش نظر اور اس سے متاثر ہو کر وہاں کے مسلمانوں نے اپنی زبان میں اس کی نقل اتار کر نیلا کے نام سے کھیلنا شروع کر دیا۔ حکیم حبیب رحیم کے بقول مسلمانوں کے اس بڑے حصے

نے جوار دو کے سوا بنگلہ نہیں سمجھتا ہے اس نیلا یا لیلا کا پرتپاک خیر مقدم کیا۔ سب سے پہلے اندر سبھا کھیلا گیا اور پھر مقامی شاعروں نے بہت سے کھیل تیار کیے اور ہر محلے میں تقریباً یہ آگ بھڑک اٹھی۔ کچھ روز تک ان جاتراؤں اور نیلاؤں کا خوب زور شور رہا کہ اچانک تھیٹر کی طرف لوگ متوجہ ہو گئے۔ نیلا کے لیے بہت سے نئے ڈرامے تصنیف کیے گئے۔ "بلبل بیمار" مصنفہ احمد حسن دانؔ ۱۸۸۰ء کے چند مکالمے ملاحظہ کریں:

پنبے : مت آؤ چاب۔

لال خاں : ارے گل بھاد یکھ مکان میں ہوشیاری سے رہنا کوئی اندر آنے نہ پائے۔

پنبے : چوئی آوے چاب تو؟

لال خاں : کیا بکتا ہے؟

پنبے : بائی آوے تو؟

لال خاں : [illegible] تو تم سے دیکھ ہوشیاری سے رہنا [illegible]

[illegible] کو میں خوب سمجھا [illegible] تو [illegible] جوتی۔

پنبے : بہت سمجھا دوں گی چاب۔ [illegible] ہوشیاری سے نہ رہوں چاب تو تم [illegible]

[illegible] جوتی [illegible]

عوامی مجرے

ہندوستان میں قیام [illegible] کے بعد جب جاگیرداری اور نوابیت کا خاتمہ ہو گیا تو کلاسیکی مجروں پر زوال آ گیا کیوں کہ بالاخانوں کی سرپرستی کرنے والا طبقہ اقتصادی بحران کا شکار ہو گیا۔ بعض طوائفوں نے تھیٹر کی ملازمت اختیار کر لی یا ریڈیو اسٹیشنوں کا سہارا لیا اور جو باقی رہیں انھوں نے عوامی تقریبات میں اپنے فن کا مظاہرہ کر کے روزی روٹی کمانا شروع کر دی۔ اس طرح عوامی مجروں کی روایت قائم ہو گئی۔ ان عوامی مجروں کو شہروں کے علاوہ دیہات میں بھی بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ مختلف سماجی تقریبات پر طوائفوں کے مجروں کا اہتمام [illegible] فرقہ وار کے دیہات سے تعلق رکھنے والے جوق در جوق ان مجروں میں شرکت کے

لیے آتے اور حسب مقدور پسندیدہ مجروں پر انعام بھی دیتے۔ تماشائی اپنی نشست پر بیٹھے بیٹھے رنڈی (طوائف) کو نوٹ دکھاتے وہ بڑے ناز و ادا کے ساتھ ان کے پاس جاتی، شعر کی تکرار کرتی، کبھی کبھی گھونگھٹ کو توسیع دے کر تماشائی کا چہرہ چھپا لیتی اور شعر کے اختتام پر نوٹ لیتی اور اپنے عارضی گھونگھٹ کو ایک جھٹکے کے ساتھ الٹ کر اپنی جگہ واپس آجاتی۔ شروع میں لوگ غزلیں پسند کرتے تھے بلکہ پسندیدہ غزلوں کی فرمائش بھی کی جاتی تھی۔ لیکن سینما کی مقبولیت کے باعث فلمی گانوں کا شوق بڑھا تو غزل کے پرستار کم ہو گئے لہٰذا دیگر عوامی اسٹیجوں کی طرح مجروں میں بھی غزل کی مقبولیت گھٹ گئی۔ اس کے علاوہ عوام اور طوائفوں کی موسیقی سے ناواقفیت بھی غزل کی نامقبولیت کا سبب بنی۔ تاہم بعض لوگ ہمیشہ ایسے تھے جن کی پسندیدگی کا محور صرف غزل تھی۔ گزشتہ دس پندرہ سال سے ان عوامی مجروں کا رواج ختم سا ہو گیا ہے۔ کیوں کہ وی سی آر نے تفریح کو آسان اور سستا بنا دیا۔ پھر دیہات میں راتوں کو برات ٹھہرنے کا سلسلہ بھی ختم ہو گیا جس کے باعث عوامی موسیقی کے مظاہروں کے مواقع محدود ہو گئے۔ ان عوامی وسائل سے اردو زبان کو بیحد فروغ ملا۔

قوالی، سوانگ، بھنڈ پتی، مغل تماشہ، نیلا اور عوامی مجروں کی وساطت سے بہت سے شعرا کی غزلیں عوام میں مقبول ہو کر لوک غزل کا درجہ اختیار کر گئیں۔ دیہات کے ناخواندہ عوام کو ان غزلوں کے اشعار ازبر ہیں جن کو وہ غیر رسمی محفلوں میں یک دوسرے کو سنا کر محظوظ ہوتے ہیں حالانکہ ان غزلوں کی زبان اور اسلوب عوامی روایت میں ہیئت کی بری طرح تبدیلی کے عمل کا شکار ہوئے ہیں۔ ذیل میں چند عوامی غزلوں کے مطلعے پیش ہیں:

ہم نے اس طور سے دن ہجر میں رو کر کاٹے
جس طرح عشق میں فرہاد نے تیشہ کاٹے

غم عاشقی سے کہہ دو رہ عام تک نہ پہنچے
مجھے خوف ہے یہ تہمت ترے نام تک نہ پہنچے

آکر کے میری قبر پہ تم نے جو مسکرا دیا
بجلی چمک کے گر پڑی سارا کفن جلا دیا

تصور میں میرے اگر تم نہ ہوتے
گزر جاتی عمرِ رواں روتے روتے

اے مرے ہم نشیں چل کہیں اور چل اس چمن میں اب اپنا گزارا نہیں
بات ہوتی گلوں تک تو سہہ لیتے ہم اب تو کانٹوں پہ بھی حق ہمارا نہیں

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

عشق میں ہم تمہیں کیا بتائیں کس قدر چوٹ کھائے ہوئے ہیں
موت نے ہم کو مارا ہے اور ہم زندگی کے ستائے ہوئے ہیں

اُجاڑ دے میرے دل کی دنیا سکوں کو میرے تباہ کر دے
مگر مری التجا ہے تجھ سے ذرا ادھر بھی نگاہ کر دے

جوشِ دریا میں تھا اس قدر الاماں اونچا ساحل سے طوفاں کا دھارا گیا
اس کو کہتے ہیں قسمت کی ناکامیاں پہلے کشتی گئی پھر کنارا گیا

دن ڈھل گیا سورج کا کہیں نام نہیں ہے
اے وعدہ شکن تیری ابھی شام نہیں ہے

اُن کی زلفیں ہیں اور ہاتھ میرا
سانپ سے کھیلتا ہے سپیرا

رخ سے پردہ ہٹا دے ذرا ساقیا بس ابھی رنگ محفل بدل جائے گا
جو ہے بے ہوش وہ ہوش میں آئے گا گرنے والا جو ہے وہ سنبھل جائے گا

عورتوں کا مذہبی لوک ادب

گزشتہ صفحات میں عورتوں کے لوک گیتوں کا ذکر کیا گیا۔ اس ذیل میں نور نامہ، شہادت نامہ، نوحے، سلام اور مہندی کے گیت وغیرہ بھی آتے ہیں۔ ان نظموں کا پڑھنا عورتیں باعث ثواب سمجھتی ہیں۔ گو یہ تمام منظومات مطبوعہ ہیں لیکن مذہبی حیثیت کی حامل ہونے کی وجہ سے حروف ناشناس عورتیں بھی ان کے بیشتر اجزا سن سن کر یاد کر لیتی ہیں اور اکثر راتوں کو ان کی قرأت کرتی ہیں۔ ان سے سن کر چھوٹی بچیاں یاد کر لیتی ہیں اور اس طرح یہ نظمیں زبان زد روایت کا حصہ بن گئی ہیں۔ یہ روایت اتنی ہی قدیم ہے جتنی قدیم یہ نظمیں۔ یہ نظمیں سینکڑوں سال پرانی ہیں۔ اس کا اندازہ ان کی زبان سے ہوتا ہے۔ مثلاً نور نامے کے اسلوب سے معلوم ہوتا ہے کہ اٹھارہویں صدی کی تصنیف ہے۔ اس زمانے میں اردو کو ہندی کہا جاتا تھا اس کا پتہ نور نامے کے اس شعر سے ملتا ہے ؎

زبانِ عرب میں یہ تھا لاکلام
لکھا نظم ہندی میں میں نے تمام

اسی طرح شہادت نامے کی زبان بھی بہت قدیم ہے۔ نور نامے اور شہادت نامے کے ساتھ عورتوں کی جذباتی اور عقیدتی وابستگی اس قدر ہے کہ اول الذکر کو جمعرات کے دن پڑھ کر مریضوں پر دم کرتی ہیں جب کہ آخر الذکر کو محرم کے عشرے میں منت پر دم کیا جاتا ہے اور گھروں میں خیر و برکت کے لیے مثل قرآن حفاظت سے رکھا جاتا ہے۔ نور نامے میں شمائل نامہ، کلمہ نامہ، عہد نامہ بھی شامل ہے اور سب کی قرأت ایک ساتھ ہوتی ہے

جنگ نامے

برج تہذیب میں آلہا اور اودل نام کے دو جنگجوؤں کے گرد بہت سے واقعات بنے گئے ہیں۔ قدیم زمانے کی ان شخصیتوں کی مختلف راجاؤں کے ساتھ لڑی گئی جنگوں پر مشتمل طویل رزمیہ نظموں کو آلہا کھنڈ کہا جاتا ہے۔ برسات کے موسم میں جب کسان لوگ فصل بو کر فارغ ہو جاتے ہیں تو چوپالوں پر سارا سارا دن آلہا گائی جاتی ہے جس کے ساتھ کوئی ساز نہیں بجایا جاتا۔ مسلمانوں نے اس سے متاثر ہو کر حضرت علی اور محمد بن حنفیہ وغیرہ سے اسی طرح کے مبالغہ آمیز واقعات گڑھ کر منسوب کر دیے اور ان کو جنگ ناموں کی شکل میں نظم کر کے گانے لگے۔ چوں کہ تحریر و طباعت کے دور میں ان کا آغاز ہوا لہٰذا یہ جنگ نامے زبان زد روایت کا حصہ نہ بن سکے اس کی وجہ ان کی طوالت بھی ہو سکتی ہے۔ پھر بھی بہت سے ناخواندہ افراد کو ان جنگ ناموں کے بعض اجزا ازبر ہیں اور وہ گاہے گاہے احباب کو موسم برسات کی جھڑیوں میں چوپال پر سناتے بھی ہیں۔ عوام کی دلچسپی ان سے اسی طرح وابستہ ہے جس طرح دیگر لوک روایات سے۔ ان جنگ ناموں کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ صرف مطبع نامی لکھنؤ سے "جنگ نامہ حضرت علیؑ" کے ۱۹۰۰ء تک چھ ایڈیشن چھپ چکے تھے یوں تو بے شمار جنگ نامے شاعروں نے تصنیف کیے ہیں جن میں سے بعض طبع زاد ہیں اور بعض پنجابی اور فارسی سے ترجمہ کیے گئے ہیں، لیکن جنگ نامہ حضرت علی شیر خدا یعنی جنگ بیر الاسلام، جنگ نامہ محمد حنیف، جنگ زیتون، جنگ بابل، جنگ نامہ روم، جنگ نامہ کربلا، اسلام کھنڈ، جنگ نامہ تورا ان خاص طور پر مقبول ہوئے۔ ان جنگ ناموں میں عام طور پر تین بحریں استعمال ہوئی ہیں۔ ایک تو برج بھاشا کے آلہا کھنڈ کی جو جرمیہ سے مشابہ ہے:

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

دوسری مثنوی سحر البیان کی: متقارب مثمن محذوف

فعولن فعولن فعولن فعول

اور تیسری حفیظ جالندھری کے شاہ نامہ اسلام کی: ہزج مثمن سالم

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

میلاد نامے

محفل میلاد النبیؐ جسے عوام میلاد یا مولود شریف کہتے ہیں، کا انعقاد بھی دیگر مسلم لوک عناد کی طرح غیر اسلامی تہذیبوں سے مستعار لیا گیا ہے۔ ہندوستان میں رام چندر جی، سری کرشن وغیرہ کی جنموں میں حضرت مسیح کا جشن پیدائش بڑے اہتمام سے منایا جاتا ہے۔ مسلمان بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے اور انھوں نے سال میں ایک بار نہیں بلکہ جب اور جس نے چاہا تھوڑی سی شیرینی، میلاد خوانوں کے لیے کھانے اور چائے پان کا انتظام کر لیا اور محفل میلاد منعقد ہو گئی۔ شہروں میں چوکیوں کی مسند سجائی جاتی ہے جب کہ گانوؤں میں چارپائی پر ایک دری اور چادر بچھا کر مسند بنالی جاتی ہے۔ کسی تپائی پر چراغ اور چارپائی کی پٹی پر تکیہ رکھ لیا جاتا ہے تاکہ اس پر کتابیں رکھی جا سکیں۔ عام طور پر میلاد پارٹی میں ایک راوی ضرور ہوتا ہے جو نثر پڑھتا ہے اور نظم میں قیادت کرتا ہے باقی لوگ اتباع کرتے ہیں اور جہاں قائد کی سانس ٹوٹتی ہے وہیں مصرع پکڑ لیتے ہیں۔ محفل میلاد کے انعقاد کو انتہائی ثواب کا ذریعہ جاننے کی وجہ سے غریب سے غریب مسلمان اس محفل کا اہتمام سال میں ایک بار ضرور کرتا ہے (سوائے ان کے جو بدعتوں کے مخالف ہیں)۔

میلاد خواں عام طور پر کم پڑھے لکھے یا ناخواندہ ہوتے ہیں۔ ان کی ضرورت کے پیش نظر بعض شاعروں نے میلاد نامے تالیف کر دیے ہیں۔ مثلاً میلاد گوہر (گوہر رام پوری)، میلاد کبریا (کبریا مینائی)، مولود سعید، مولود طبش وغیرہ۔ ان کتابوں میں حمد، درود پاک کی فضیلت، حضرت محمدؐ کی پیدائش کا واقعہ مع معجزات، اور مختلف سوانح وغیرہ نثری روایتوں اور منظومات کی مدد سے بیان کیے جاتے ہیں۔ محفل کے اختتام پر سارے اہل محفل دست بستہ کھڑے ہو کر سلام پڑھتے ہیں۔ اس کے بعد شیرینی تقسیم کی جاتی ہے۔ دیہات میں ایسے میلاد خواں بھی ہوتے ہیں جو ناخواندہ ہوتے ہوئے بھی پورے پورے میلاد نامے حفظ کیے ہوئے ہیں۔ ویسے میلاد کی روایتیں (نثری واقعات) اور منظومات جزوی طور پر سامعین کو بھی ازبر ہو جاتی ہیں۔ یہ سلسلہ زمانہ دراز سے چلا آ رہا ہے۔ اس طرح میلاد نامے بیک وقت تحریری و زبانی دونوں روایتوں کا حصہ ہیں۔

نثری لوک ادب

اردو کے نثری لوک ادب میں ضرب الامثال، محاورے، پہیلیاں، عوامی قصے، لطیفے، افسون، جنتر منتر اور فارمولے وغیرہ سبھی کچھ مل جاتا ہے۔ لیکن یہاں بسبب طوالت تفصیل سے ذکر نہیں کیا جا رہا ہے۔ صرف اہم اصناف کے چند نمونے پیش کیے جا رہے ہیں۔ شہری ہوں یا دیہاتی، عوام الناس اپنی گفتگو میں ضرب الامثال اور محاوروں کا استعمال بہت زیادہ کرتے ہیں۔ یہ کہاوتیں اور محاورے ان کے پیش روؤں کے تجربات و واقعات پر مبنی ہیں اور ان میں ہر طرح کی صورت حال پر صادق آنے کی صلاحیت ہے۔ حتیٰ کہ مبتذل اور فحش ضرب الامثال اور محاورے بھی اپنے اندر بے پناہ ترسیلی قوت رکھتے ہیں۔ مثلاً:

ضرب الامثال و محاورے

۱۔ اندھا بانٹے ریوڑیاں اپنوں اپنوں کو دے۔

۲۔ اندھا گائے بہرا بجائے۔

۳۔ بلی کو خواب میں چھیچھڑے ہی نظر آتے ہیں۔

۴۔ پرائے مال پہ یا حسین

۵۔ تیلی کا تیل جلے مشعلچی کی پھٹے

۶۔ مرنے کو دل چاہے کفن کو پھٹے

۷۔ جان نہ پہچان بڑی خالہ سلام

۸۔ مرے بیوں سانس نہیں آتی

۹۔ کسان کا بچہ کام نہ کرے تو لگے ام ادنسوب، مرے۔

۱۰۔ گھر میں نہیں دانے امّاں چلیں بھنانے۔

۱۱۔ دادا مریں گے تو بیل بٹیں گے۔

۱۲۔ بلی کو پنڈول ہی مٹھا ہے۔

۱۳۔ فوٹ کتنے ہی بڑھ جائیں رہیں گے کے نیچے ہی۔

۱۴۔ کہے بے کھا گدھے پہ نہیں چڑھتا ہے

۱۵۔ نہ گوبھی اینٹ مارو گے نہ تھینٹ کھاؤ گے۔

۱۶۔ رونے کو تو تھیں اوپر سے گئے بھیا

۱۷۔ سمدھیانہ اور نخانہ دور اچھا ہوتا ہے۔

۱۸۔ بارہ برس میں گھورے کی بھی کھرتی ہے۔

۱۹۔ جیسی تیری تل چوکری ویسی میرے لیت۔

۲۰۔ ساجھے کی ہنڈیا چوراہے پہ پھوٹتی ہے۔

وغیرہ۔

محاورے

۱۔ ہڈی ڈال کے کتے لڑانا
۲۔ چونا لگانا
۳۔ ہتھیلی پہ سرسوں جمانا
۴۔ آگ کھانا انگارے بگنا
۵۔ کتے کی سے خوار ہونا
۶۔ چوہیا کو مار گے گوبر سنگھانا
۷۔ پاد میں سیٹی ملانا
۸۔ ارے ہو کے رہ جانا
۹۔ جُتے مل کے درد پیدا کرنا
۱۰۔ سوکھے دھانوں میں پانی پڑنا
۱۱۔ دانہ پانی اٹھنا
۱۲۔ ٹھنٹی پہ ٹانٹر باندھنا وغیرہ۔

پہیلیاں

۱۔ اوپر الاؤ نیچے تلاؤ (تالاب)
(حقہ)
۲۔ ذرا سی ہلدی سب گھر مل دی
(چراغ)
۳۔ ذرا سی تلیا کو دیا مسلیا کر دھانی
۴۔ دو ان گھڑے دو دکھم گڑے دو دیلے
جلیں دو سوپ چلیں۔ (ہاتھی)
۵۔ کٹورے میں کٹورا بیٹا باپ سے بھی گورا۔
(ناریل)
۶۔ ایک پھول کے پانچ رنگ منہ میں جا کر ایک رنگ (پان)
۷۔ پورے گھر میں پھرائی کونے سے آ کے کھڑی ہو گئی (جھاڑو)
۸۔ ذرا سی تلیا گز بھر چٹیا (سوئی تاگہ)
۹۔ کالے بن میں ٹلوا ناچے (استرا)

افسون جنتر منتر اور فارمولے

۱۔ قسم اتارنے کا فارمولا:۔ اکڑی مکڑی دو دھم دھار۔ قسم اتری کڈھلے پار
۲۔ بد ہجو اتارنے کا منتر:۔ بری بری بر تو کیوں پرانی بیٹا ماٹی تا پانی تو گئی چیتا کی باری
اس نے تیری جھاڑ اتاری
۳۔ سر کا درد اتارنے کا افسون:۔ آیت الکرسی سہ بسی گنٹی غفار۔ تھوڑا آنک دو بخشش کرنے
۴۔ آیت الکرسی: آیت الکرسی ساتوں تو ہی تو قل تو ہی جن بارہ بیتہ میں قرآن سنگ میں بے جان کرتی
ہزاری پیر صاحب کی سواری۔

مٹی کے نئے برتن پاک کرنے کا فارمولا: جنگل کی مٹی کمہار کا چاک محمد کے کلمے سے ہو جا پاک

عوامی قصے

عوامی قصوں کی روایت دنیا کے تمام نثری لوک ادبوں کا سب سے قیمتی سرمایہ ہے۔ ان قصوں میں حیاتِ انسانی اپنی فطری بوقلمونی کے ساتھ جلوہ گر نظر آتی ہے۔ ان قصوں کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ واقعہ کسی بادشاہ کا بیان کیا جاتا ہے لیکن کہانی کے لسانی و تہذیبی عناصر راوی کے اپنے معاشرے سے تعلق رکھتے ہیں خواہ وہ معاشرہ انتہائی پسماندہ ہو۔ مثلاً دیہات میں ایک راجہ کی کہانی اس طرح بیان کی جاتی ہے "ایک راجا تھا۔ اس کے چھ بیبیاں تھیں۔ ان بیبیوں سے کوئی اولاد نہیں تھی۔ اس نے ساتویں بیاہ کری۔ اس کے کسی پیدا ہونے کو ہوئی تو اس نے اپنی سوتنوں سے پوچھی کرتا۔ یاں تمہارے یہاں بچے کی پیدائش کیسے ہوتی ہے۔ سوتنوں نے سوچ کر کہ اگر اس کے اولاد ہو گئی تو گھر میں ہماری قدر کم ہو جائے گی اس سے کہا کہ ہمارے یہاں جس عورت کے کسی پیدا ہونے کو ہوئے ہے تو گھڑے کے چھینکے میں اس کا سر دیدیتے ہیں۔ جب اس کے بچہ پیدا ہونے کو ہوا تو اس کا سر چھینکے میں دیدیا۔ اس کے ایک لڑکا اور ایک لڑکی پیدا ہوئی۔ سوتنوں نے بچوں کو تو ایک ہنڈیا میں رکھ کر گھورے پہ پھینک دیا اور ان کی جگہ اینٹ پتھر رکھ دیے" (اجلی بادشاہ: شہبات پور، [illegible] کا ایک عوامی قصہ) مذکورہ اقتباس میں جو کچھ پیش کیا گیا ہے وہ بادشاہوں کی نہیں بلکہ دیہات کے انسانوں کی تہذیب ہے اور زبان وہ ہے جو گفتگو کی دیہات کی اردو ہے۔

[illegible] کے عوامی قصوں کی ساخت میں ہندو دیو مالا، مسلم اساطیر، توہمات اور ہندوستانی [illegible] کا امتزاج شامل ہے۔ ان قصوں نے [illegible] فارسی، عربی، سنسکرت [illegible] داستانوں سے مواد حاصل کیا ہے۔ یہ عوامی قصے تھوڑی بہت تبدیلیوں [illegible] مثلاً [illegible] باغ [illegible] [illegible]

لطیفے

لطیفوں کو اگرچہ کسی عالم لوک ادب نے عوامی ادب پر لکھی گئی اپنی تصانیف میں شامل نہیں کیا ہے لیکن لوک ادب کی اس قدیم اور غالباً شدت آمیز قوت پر کہ لوک تخلیق کے خالق کا کوئی سراغ نہیں ملتا، سب سے زیادہ لطیفے ہی کی صنف پوری اترتی ہے کیوں کہ دنیا بھر میں پھیلے ہوئے بے شمار لطیفوں میں سے کسی ایک کے خالق کا بھی آج تک کوئی سراغ نہیں مل سکا۔ ہو سکتا ہے کہ بعض بذلہ سنج لوگ لطیفے گڑھ کر لوگوں کو سناتے ہوں لیکن انھوں نے ان پر کبھی اپنے نام کا لیبل چسپاں نہیں کیا لہٰذا یہی سمجھا گیا کہ یہ لطیفے بھی ہی سے رائج ہوں گے۔ لطیفے ری کریشن کی بھی سب سے عمدہ مثال ہیں۔ ایک لطیفہ دنیا کی تمام قوموں میں آپ کو مل سکتا ہے لیکن ہر جگہ اس کا ڈھانچہ دوسری جگہوں سے مختلف ہوگا۔ لطیفوں کی ایک بہت بڑی تعداد جنسی موضوعات پر مشتمل ہے جنھیں پڑھے لکھے لوگوں نے NON-LEGAL کی اصطلاح دی ہے۔ اس قسم کے لطیفوں میں مزاح بہت زیادہ ہوتا ہے لہٰذا شائستہ اور مہذب کہی جانے والی سوسائٹیوں میں بھی ان کی بہت پذیرائی ہوتی ہے۔ لطیفوں کا استعمال غیر مخلوط یا مختلف دوستوں کی محفل ہی میں ہو سکتا ہے۔ بعض لطیفے بے وقوف، کند ذہن اور احمق لوگوں پر طنز کی بہترین مثال ہیں۔ غرض کہ لطیفہ وہ صنف ادب ہے جو سماج کے تضادات کو مزاح اور طنز کی شکل میں پیش کر کے نہ صرف باشعور لوگوں کو ہنساتا ہے بلکہ ایک زبردست ذریعہ تفریح بھی مہیا کرتی ہے۔

اردو لوک ادب کی متذکرہ اصناف میں سے بعض کا رواج اب ختم ہو چکا ہے۔ صنعتی ترقی نے روایتی لوک تہذیب کی اہمیت ختم کر دی ہے اور عوام کی دلچسپیوں کا رخ دوسری سمت میں موڑ دیا ہے۔ ہماری تہذیبی وراثت کو تباہ کرنے میں سب سے زیادہ ہاتھ ٹیلی ویژن کا ہے۔ گزشتہ زمانے میں ہم فخر اپنے لڑکوں کو چار بیت، سوانگ، جوانی مجروں اور بھانڈوں کی نقلوں وغیرہ میں نہیں جانے دیتے تھے تاکہ ان میں ناپسندیدہ اوصاف نہ پیدا ہو جائیں لیکن آج ٹیلی ویژن پر انھیں ہر قسم کے پروگرام دیکھنے کی مکمل آزادی ہے حتیٰ کہ وہ ساتھ بیٹھ کر جنسی اشتعال پیدا کرنے والے پروگرام دیکھتے ہیں کوئی حد ہوتی ہے جو چاہے غرب کا حسن کرشمہ ساز کرے

مغرب کے زیر اثر ہماری بچی کھچی لوک روایات بھی تیزی سے فنا ہوتی جا رہی ہیں۔ ان میں جو باقی ہیں ان پر تفصیلی کام کی ضرورت ہے تاکہ کل جب اس جہانِ رنگ و بو پر اخدانخواستہ صرف مغربی تہذیب کی حکمرانی ہو تو آئندہ نسلیں اپنی مرحوم تہذیبوں کے آثار کتابوں ہی میں دیکھ سکیں۔ اسی خیال کے پیش نظر چہار بیت کی روایت کو آئندہ ابواب میں محفوظ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

حواشی

۱۔ یونگ "کردار کے نمونے، ورکر کی ٹائپ"، مضمون مشمولہ "شخصیت کے نظریات"، مدیر و مترجم ساجدہ زیدی، ۱۹۹۵ء، ص ۱۷۴، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی۔

۲۔ فرمان فتح پوری (مدیر)، "اردو شاعری کا تنقیدی مطالعہ"، کراچی، پہلا ایڈیشن، ص ۵۰

۳۔ ہمدانی، رضا، ۱۹۷۰ء، ساجد علی پشاوری، "پختون کا قومی اور ادبی ارتقا"، کراچی، ص ۹۔

۴۔ انٹرنیشنل ڈکشنری آف ریلیجن اینڈ فیتھ، اینڈ فوک لور، انگریزی، جلد دوم، ص ۴۰

۵۔ کولمبیا انسائیکلوپیڈیا، جلد ۱۰، امریکہ ۱۹۹۳ء، ص ۱۰۰، انگریزی۔

۶۔ ورلڈ بک انسائیکلوپیڈیا، جلد ۷، امریکہ ۱۹۹۳ء، ص ۲۱۵، انگریزی۔

۷۔ انٹرنیشنل ڈکشنری آف ریلیجن اینڈ فیتھ، اینڈ فوک لور، جلد اول، ص ۲۴۳

۸۔ ورلڈ بک انسائیکلوپیڈیا، جلد ۷، ص ۲۱۸

۹۔ کولمبیا انسائیکلوپیڈیا، جلد ۱۰، ص ۱۰۵

۱۰۔ انٹرنیشنل ڈکشنری آف ریلیجن اینڈ فیتھ، اینڈ فوک لور، جلد اول، ۱۹۷۰ء، ڈیٹرائٹ، ص ۳۵

۱۱۔ شیلڈن ڈکشنری آف فوک لور، جلد ۲، ۱۹۷۵ء، نیویارک، ص ۳۵۸، انگریزی

۱۲۔ [illegible]

۱۳۔ اسٹینڈرڈ ڈکشنری آف فوک لور، جلد اے۔ا، ۱۹۴۹ء، نیویارک، ص ۳۹۹

۱۴۔ ایضاً ایضاً

۱۵۔ ایضاً ص ۴۰۰

۱۶۔ ایضاً ص ۴۰۳

۱۷۔ ایضاً ایضاً

۱۸۔ ورلڈ بک انسائیکلوپیڈیا، ج ۵، ص ۲۹۵

۱۹۔ ایضاً ایضاً

۲۰۔ ایضاً ایضاً

۲۱۔ نیتس، پروفیسر ۱۹۶۲ء، جی ڈکشن ٹو فوک میوزک، ن دی یونائٹڈ اسٹیٹس، [illegible]

۲۲۔ ایضاً ص ۵

۲۳۔ ایضاً ایضاً

۲۴۔ ایضاً ایضاً

۲۵۔ ایضاً ایضاً

۲۶۔ ایضاً ایضاً

۲۷۔ [illegible] ۱۹۶۲ء، [illegible]

۲۸۔ [illegible] ۱۹۶۲ء، [illegible] ص [illegible]

۲۹۔ [illegible] ۱۹۸۰ء، "ترپورا کے لوک گیت" دہلی ص ۳۸

۳۰۔ [illegible] نواب سعید علی خاں، "سنگیت ساگر" [illegible] ص [illegible]

۳۱۔ اختر شکیل، "ہمارے لوک گیت" مشمولہ آج کل لوک ورثہ جنوری ۱۹۸۵ء ص [illegible]

۳۲۔ [illegible] "دہلی کے لوک گیت" مشمولہ آج کل لوک ورثہ جنوری ۱۹۸۵ء ص [illegible]

۳۳۔ [illegible] جاوید، "بیت کے لوک گیت" ایضاً ص ۲۵

۳۴۔ [illegible] "دہلی کے لوک گیت" ایضاً ص [illegible]

۳۵۔ ایضاً ایضاً

۳۷۔ خاورہ بدیع الزماں، "مہاراشٹر کے لوک گیت" مشمولہ "آج کل" لوک ادب نمبر، جنوری ۱۹۷۵ء ص ۴۴

۳۸۔ سید ابو نعیم، دکنی لوک گیت، "آج کل" لوک ادب نمبر جنوری ۱۹۷۵ء ص ۲

۳۹۔ وشسٹ، جاوید، "ہریانے کے لوک گیت" ایضاً ص ۲۹

۴۰۔ ایضاً ایضاً

۴۱۔ خاورہ بدیع الزماں "مہاراشٹر کے لوک گیت" ایضاً ص ۴۴

۴۲۔ [illegible] "آج کل" لوک ادب نمبر، جنوری ۱۹۷۵ء ص ۲۱

۴۳۔ [illegible] ص [illegible]

۴۴۔ سید ابو نعیم، دکنی لوک گیت، "آج کل" لوک ادب نمبر، جنوری ۱۹۷۵ء ص ۲۲

۴۵۔ ایضاً ایضاً

۴۶۔ [illegible] ص [illegible]

۴۷۔ [illegible] ص [illegible]

۴۸۔ [illegible] ص [illegible]

۴۹۔ [illegible]

۵۰۔ [illegible] ص [illegible]

۵۱۔ [illegible] ص [illegible]

۵۲۔ [illegible] ص [illegible]

۵۳۔ [illegible] ص [illegible]

۵۴۔ [illegible] ص [illegible]

۵۵۔ [illegible] ص [illegible]

۵۶۔ [illegible] ص [illegible]

۵۷۔ [illegible] ص [illegible]

۵۸۔ [illegible] ص [illegible]

۵۹۔ [illegible] ص [illegible]

۶۰۔ [illegible] ص [illegible]

دوسرا باب

چہار بیت کا تاریخی پس منظر

اردو چہار بیت پر قلم اٹھانے والوں نے اس کی ایجاد کا سہرا افغانستان کے سرحدی پٹھانوں کے سر باندھا ہے اور رام بابو سکسینہ نے عبدالکریم خان خٹک کو اردو چہار بیت کا باوا آدم قرار دیا ہے۔ جہاں تک چہار بیت کے ماخذ کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں جیمز ڈارمسٹیٹر کی رائے استناد کا درجہ رکھتی ہے۔ مسٹر ڈارمسٹیٹر نے پشتو لوک گیتوں پر باقاعدہ کام کیا ہے۔ اس کی فرنچ کتاب "شانٹ پوپولیر دیں افغان" ۱۸۸۸ء میں پیرس سے شائع ہوئی تھی جس میں افغان لوک گیتوں کا تاریخی قیمت کتاب پیش کیا گیا ہے۔ اس انتخاب میں چہار بیتوں کی کئی قسمیں شامل ہیں۔ ڈارمسٹیٹر کی تحقیق کے مطابق چہار بیت جسے پشتو میں چاربیتہ کہا جاتا ہے، ملنگ والے کڑ بندی نشل ہوتے ہیں اور اس کا اسلوب درحقیقت ہندستانی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ترجمہ: [illegible] پاکستان کے [illegible] افغان [illegible] اسلوب [illegible] پاکستان میں [illegible] شاعری [illegible] ہے۔

ڈارمسٹٹر نے اس کتاب میں چہار بیت کا قدرے تفصیل سے ذکر کیا۔ اس نے چہار بیت گانے والوں کی سماجی حیثیت اور پیشہ کش کے طور طریقوں کے علاوہ ان کی عادات و خصائص کا بھی اجمالی طور پر ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ چہار بیت پیش کرنے والے اگرچہ غیر افغانی ہوتے ہیں لیکن وہ اپنی تخلیقات میں افغان عوام کے سنسنی خیز واقعات کو عمدگی کے ساتھ سمو دیتے ہیں۔ کیوں کہ افغان تو بس دو ہی کام کر سکتا ہے زراعت یا سپہ گری۔ باقی پیشے نچلی ذاتوں کے لیے مخصوص ہیں۔ جو لوگ گانے کا کام کرتے ہیں انھیں ڈوم، لوم یا روم کہا جاتا ہے۔ افغانستان میں یہ اصطلاح خاص طور پر سیلانی گویوں (WANDERING MINSTRALS) کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ ڈوم ذات کے علاوہ عام دیہاتی لوگ بھی گانے کا شوق رکھتے ہیں۔ وہاں ذات پات کا نظام ہندوستان کی طرح سخت نہیں ہے۔ اس لیے ایک غیر ڈوم بھی ڈوم کا مقابلہ کر سکتا ہے۔ البتہ اس کا سماجی مرتبہ کم ہی ہوگا مثلاً نوشادہ کا محمد دین تیلی، نوالہ میں بھٹیارا، سکھوں کے دور کا امانت علی، نجم دھوبی، مقصود گل جولاہا وغیرہ۔ پختون عوامی جگہوں پر اپنے فن کا مظاہرہ کرنے کو توہین سمجھتا ہے۔ اس میں اپنے نسب کا غرور ہوتا ہے۔ ایک مشہور چہار بیت خواں میرا کی ماں ڈومنی تھی۔ باپ بچپن ہی میں مر گیا تھا۔ ماں نے اسے پال پوسا، گانا بجانا سکھایا اور وہ ڈوم ہو گیا۔ چہار بیت گانے والے مسلمانوں کے علاوہ ہندو اور سکھ بھی ہوتے ہیں جو اپنے مسلم ہمنواؤں کو خوش کرنے کے لیے ان کے پیروں اور فقیروں کی مدح سرائی کرتے ہیں۔ سکھوں میں ہندو نعت خوانی کرتا تھا۔ صورت پہلے سکھوں اور اب میں افغانوں کی فتوحات کی مدح بیان کرتی تھی۔

افغانستان میں پشتو کے ساتھ ساتھ پنجابی کی ایک بولی ہندکو چہار بیت کا بھی رواج تھا۔ اس خطے کی روایت کا تعلق وہاں کے پشاور، کوہاٹ، نوشہرہ کلاں، اکوڑہ خٹک، مردان، ہری پور، ایبٹ آباد، ضلع ہزارہ کے وسیع و عریض ہندکو زبان بولنے والے علاقے سے تھا۔ [illegible] چہار بیت خواں [illegible] بھی [illegible]

پشتو اور ہندکو چہار بیت گانے والوں کی جماعت کو گندی کہا جاتا ہے۔ گندی کی تشکیل و تنظیم خیال، ایک عوامی روایت جو کلاسیکی صنفِ موسیقی 'خیال' سے یکسر مختلف ہے) گجری، مرزا پور، بنارس، الہ آباد اور کلکتہ وغیرہ میں رائج چہار بیت کی مانند ایک عوامی موسیقی، اور چہار بیت کے اکھاڑوں کی طرح ہوتی تھی۔ مقابلوں کا انداز بھی ہندوستانی تھا۔ ڈوم نسل بھی ہندوستان سے تعلق رکھتی ہے۔ گانا افغانوں کا شوق تھا۔ جہاں تین افغان ہوتے وہاں ایک گویا ضرور ہوتا۔ اکثر شام کو چوپال پر لوگ جمع ہوتے۔ یکایک ایک آدمی اٹھ کھڑا ہوتا اور گانا شروع کر دیتا۔ شوق کا یہ عالم تھا کہ ہو سکتا ہے وہ کسی قتل میں ماخوذ ہو اور کل منصفوں اور جلادوں سے بچنے کی خاطر پہاڑوں میں چھپتا پھرتا ہو لیکن آج وہ جھوم جھوم کر گا رہا ہے۔ رسمی تعلیم نہ ہونے کے باوجود یہ لوگ اپنے پیشے میں کامل مہارت رکھتے تھے۔ نو مشق گویے کو اکھاڑے کا استاد تربیت دیتا تھا۔ پہلے اپنے پیش رو قومی شاعروں اور بعد میں بڑے اساتذہ، خوش حال خاں خٹک، رحمان بابا وغیرہ کا کلام سکھاتا تھا اور گانے کے اصول و قواعد سے انھیں واقفیت بہم پہنچاتا۔ انھیں چوپال پر لے جاتا جہاں خبروں کے تبادلے کے لیے لوگ جمع ہوتے تھے۔ وہاں چہار بیت سرائی کی محفل غیر رسمی طور پر شروع ہو جاتی اور شاگرد اپنے استاد کے ساتھ کلام سناتے۔ بڑے اجتماعات میں بھی استاد اپنے شاگردوں کے ساتھ فن کا مظاہرہ کرتا اور جو انعام ملتا اس کا نصف شاگردوں میں تقسیم کر دیتا تھا۔ مثل مشہور تھی کہ ایک اچھا ڈوم تو نہیں ہی ہو کر مرتا ہے۔ میرا ڈوم کا دیوان "زخمے" کے نام سے شائع ہو گیا تھا لہٰذا اس کی بہت شہرت تھی جس کی وجہ سے اس کا بھاؤ بڑھ گیا تھا اور وہ پچاس روپے سے کم میں زبان نہیں کھولتا تھا۔ حاکم پشاور کے لڑکے کی شادی میں اس نے پانسو روپے لیے تھے۔ اس زمانے میں ہندوستان کے پانسو روپے فرانس کے ایک ہزار فرینک کے برابر ہوتے تھے۔ جب شاگرد کے اندر یہ اعتماد پیدا ہو جاتا کہ وہ اپنے شعر لکھ کر آزادانہ پرواز کر سکے تو وہ استاد کو چھوڑ کر بنا الگ الگ زاقم کر لیتا، اپنے نام سے

کلام پڑھنے لگتا اور استاد بن جاتا۔ ان کے پیشے میں سرقہ سے زیادہ کسی چیز کی اہمیت نہیں تھی۔ زیادہ تر ڈوم دوسروں کی چرائی ہوئی غزلوں اور چہار بیتوں میں اپنا تخلص ڈال کر شاعر بن جاتے۔ اس سلسلے میں ایک کہاوت مشہور تھی۔ "بس کو وشامکه به آخر دوه هله" (بس کر وشامکہ آخر میں آپ کا تخلص ہی اصلی ہے)۔ یہ اڈوم کے پاس قدیم شاعروں کے کلام کا وافر ذخیرہ موجود تھا جس میں وہ اپنا تخلص ڈال لیا کرتا تھا۔ اس کے دیوان "زخیرہ" کے بارے میں بھی لوگوں کا خیال تھا کہ وہ سرقہ ہے۔ ان چوپالوں اور عام جلسوں کے علاوہ چہار بیت کے پروگرام شادی بیاہ کی تقریبوں، عرس، میلوں اور مذہبی تقریبات پر بھی منعقد ہوتے تھے۔ لوہڑی وغیرہ کے تہواروں پر مندروں پر بھی چہار بیت کی محفلیں آراستہ کی جاتی تھیں۔ پشاور کے بازار کریم پورہ میں ایک عظیم الشان مندر اب بھی موجود ہے جو مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور سوالاکھ کی گدی کے نام سے مشہور ہے۔ یہاں بھی اکثر موقعوں پر چہار بیت کی محفلیں منعقد ہو کرتی تھیں۔

ہندوستان کی طرح افغانستان میں بھی چہار بیت اکھاڑوں میں باہمی عصبیت، رشک بغض و حسد اور باہمی چشمک جیسی خصوصیات پائی جاتی تھیں۔ ہر اکھاڑے کا ایک استاد اور ایک خلیفہ ہوتا تھا۔ استاد اپنے اکھاڑے کو کلام لکھ کر دیتا تھا۔ اس کا کلام کسی دوسرے اکھاڑے کو پڑھنے کی اجازت نہیں ہوتی تھی۔ مقابلوں میں حریف اکھاڑے ایک دوسرے پر چوٹ کرنے سے نہیں چوکتے تھے۔ یہاں تک کہ ایک دوسرے کی ذاتیات پر بھی حملے کیے جاتے تھے۔ استاد رضا ہمدانی:

> "قدیم چہار بیتہ مروج پر پہنچا تو دور معاصر شعرا ایک دوسرے کو فی البدیہہ شعر لڑنے کی دعوت دیتے۔ موضوع طے کر لیا جاتا اور اساتذہ اپنی اپنی بساط کے مطابق غزل کی ہیئت کے مطابق تیار کرتے۔ اس صنف کو جنگ اور بیشتر میں سوال و جواب کا نام دیا جاتا ہے۔ اس مقابلے میں [illegible] کوئی مشکل نہیں ہوتی [illegible] فی البدیہہ [illegible] موضوع [illegible] لیکن آج تک [illegible] کوئی [illegible]"

پشتو اور ہندکو چہار بیت کی پیش کش کا انداز بھی ہندوستانی ہے۔ رضا ہمدانی لکھتے ہیں:

"سربرآوردہ چاربیتہ گو شاعر یا پھر چاربیتہ خواں (جو شاعر نہیں ہوتا) کے ساتھ دو تین ہمنوا ضرور ہوتے ہیں۔ استاد مصرع اٹھاتا اور ہمنوا اس کی ہمنوائی کرتے۔ چاربیتہ کی پیش کش میں ساز کا ہونا لازمی ہے۔ عموماً ڈھول، سُرنا اور چھوٹے یا بڑے استعمال ہوتا ہے۔ سرنا ایک کی بجائے دو افراد بجاتے ہیں تاہم مجلس میں کبھی کبھی رباب، دف یا گھڑا بھی شریک کر لیا جاتا ہے۔"[۱۰]

اس اقتباس میں جن سازوں کا ذکر آیا ہے وہ دف کو چھوڑ کر سب کے سب ہندوستان کی لوک اور کلاسیکی موسیقی میں صدیوں سے استعمال ہوتے آ رہے ہیں۔ پشتو اور ہندکو چاربیتہ کے موضوعات میں بھی ہمیں ہندوستان کی لوک اور کلاسیکی موسیقی کا اثر غالب نظر آتا ہے۔ مثلاً چاربیتہ میں مشہور ملی واقعات، قدیم روایات، نسلی سنائی کہانیاں، تاریخی داستانیں، انبیائے کرام کے معجزات، جنگوں کے تذکرے، اولیائے عظام کی منقبتیں، چیتاں، پہیلیاں اور عشق و محبت کے قصے پیش کیے گئے ہیں۔ یہ وہ موضوعات ہیں جو ہندوستان میں چندرتوں صدی سے دُھرپد، خیال، کلاسیکی صنف موسیقی، بشن پد، کرکر، ساوھرا، جھنجھر، مانگل، ٹھمری اور گجری وغیرہ میں پیش کیے جاتے رہے ہیں۔[۱۱]

مذکورہ بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ہندکو اور پشتو چہار بیت اپنی ہیئتوں، انداز پیش کش اور اسالیب و موضوعات کے اعتبار سے ہندی الاصل ہے۔ لہٰذا لوک روایت کی حیثیت سے اس کا سرچشمہ افغانستان کی بجائے ہندوستان میں تلاش کرنا چاہیے۔ ایسا نہیں کہ افغانستان کی اپنی اصل روایات نہیں ہیں۔ شدید ہی کوئی ملک ایسا ہو جہاں کے عوام اپنے تہذیبی سرچشموں سے بے خبر ہوں۔ لیکن یہ حقیقت بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ مختلف قوموں کے باہمی تعلقات کے نتیجے میں ایک ملک کے عوام کا ثقافتی شعور دوسرے ملک کے عوام کا ثقافتی شعور

بن جاتا ہے اور ایک مشترک تہذیبی رویے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ان قوموں میں اگر ایک نسبتاً کم ترقی یافتہ ہے تو وہ اپنے سے زیادہ ترقی یافتہ قوم سے تہذیبی عناصر اخذ کرنے کا رجحان رکھتا ہے۔ مسلمانوں کی آمد کے بعد ہندوستان جو کہ تہذیبی اعتبار سے پہلے ہی کافی تنوع رکھتا تھا ایک ایسی ہندمسلمانی تہذیب کا گہوارہ بن گیا جس کی مثال دنیا کے کسی بھی ملک میں نہیں پائی جاتی۔ انسانی گروہوں میں ایک نفسیات پائی جاتی ہے جس کے تحت وہ اپنی تہذیب میں مسلسل اضافہ کرتے رہنے کی طرف مائل ہوتے ہیں۔ اس کے لیے یا تو وہ آزادانہ طور پر چیزیں اختراع کرتے ہیں یا دوسری تہذیبوں سے خوشہ چینی کرتے ہیں۔ افغانستان اور ہندوستان خاصی مدت تک ایک مشترک نظام حکومت کا حصہ رہے ہیں۔ اس مدت میں ہندوستان نے بہت سی چیزیں افغانوں سے حاصل کیں مثلاً لباس، کھانے، ذخیرۂ الفاظ اور طرز معاشرت وغیرہ۔ لیکن موسیقی کے میدان میں ہندوستان کو ہر زمانے میں فوقیت حاصل رہی ہے لہٰذا افغان عوام نے براہ راست ہندوستان سے اصنافِ موسیقی کا درس لے کر انھیں اپنی تہذیب کا جزو لاینفک بنا لیا۔ اگر شمالی ہند اور افغانستان کی طرز معاشرت کا تقابلی جائزہ لیا جائے تو بہت سی چیزیں دونوں جگہ یکساں نظر آئیں گی۔ ہندوستان کا مسلم سماج کافی حد تک افغانی تہذیب و تمدن سے متاثر ہے۔ لیکن جیسا کہ عرض کیا گیا فنِ موسیقی میں افغان ہندیوں کے شاگرد ہیں۔ بدھ مت کے زمانۂ عروج میں ہندوستانی موسیقی ایشیا کے کونے کونے تک پہلے ہی پہنچ چکی تھی اس پر قرونِ وسطیٰ کے ہندوستان میں مسلمانوں کی ایشیا گیر پیمانے پر آمد و رفت اور مہاجرت ہونے پر مہاگر ثابت ہوئی۔ ایرانی و عربی موسیقی پر قدیم زمانے میں ہندوستانی اثرات کے بہت سے علمائے موسیقی قائل ہیں۔ مثلاً ریاست رام پور کے آخری فرماں روا سید رضا علی خاں نے لکھا ہے:

"دنیا میں ہماری ہندوستانی موسیقی کو اولیت کا درجہ حاصل ہے۔ ہندوستان سے ہی یہ فن افغانستان کے راستے دربار ایران تک پہنچا

جس کو حکماء نے اپنی آغوشِ شوق میں لے کر فنونِ حکمت کا ایک حصہ بنالیا۔" [۲]

قدیم تہذیبی روابط کے باعث ہندوستان کی عوامی موسیقی کی بعض اصناف افغان تہذیب کا حصہ بن گئیں۔ ان عوامی روایات میں ایک چہار بیت کی روایت بھی تھی۔ اگرچہ لفظ چہار بیت فارسی کی "چہار بیتی" سے ماخوذ ہے لیکن اس روایت کے باقی تمام اجزا ہندوستانی ہیں۔ رضا ہمدانی پشتو میں "چار بیتہ" کا آغاز سولھویں صدی سے بتلاتے ہیں۔ [۳] یہ وہ زمانہ ہے جب شمالی ہند میں دھرپد اور خیال گائکی کا بہت زور تھا۔ خاص طور پر خیال گائکی کی کلاسیکی روایت نے عوام کو بھی حد درجہ متاثر کیا تھا۔ بعد کے زمانے میں اسی مقبولیت کے نتیجے میں ایک عوامی روایت خیال وجود میں آگئی جس کا کلاسیکی خیال موسیقی سے کوئی براہِ راست تعلق نہیں تھا۔ بس عوام کی تفریح کا ایک ذریعہ تھا البتہ جو نظمیں گائی جاتی تھیں وہ زیادہ تر خیال کے راگوں پر مبنی ہوا کرتی تھیں۔ سولھویں صدی عیسوی میں اس کا اچھا خاصا رواج ہو چلا تھا اور پھر سترھویں صدی تک آتے آتے عوام میں یہ روایت اتنی مقبول ہوگئی کہ صوفیاء نے اپنے عقائد کی اشاعت کے لیے عوامی خیال لکھنا شروع کر دیے۔ اٹھارھویں صدی میں عوامی خیال شاعری کے باقاعدہ اکھاڑے قائم ہو گئے تھے۔ کنول ڈبائیوی کے بقول یہی عوامی خیال پشتو، ہندکو اور اردو میں چہار بیت کی روایت کا سرچشمہ ہیں۔ [۴] اگرچہ رضا ہمدانی نے خیال سے چہار بیت کا کوئی تعلق نہیں بتایا ہے اور اسے خالص افغانی صنف قرار دیا ہے لیکن ہمیں اس کا علم نہ ہو لیکن ان کی فراہم کردہ اطلاعات سے اس تعلق پر ضرور روشنی پڑتی ہے۔ مثلاً چار بیتہ کی قسمیں بتلاتے ہوئے انھوں نے ایک ہیئت "ڈیڑھ پھڑکا" کا ذکر کیا ہے اور بتایا ہے اسے "خیال" بھی کہتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

"یہ قسم غیر طویل چار بیتے کی ہے جس میں صرف ایک ہی خیال ایک ہی موڈ کو چند مصرعوں میں بیان کر دیا جاتا ہے۔ اسی بنا پر ڈیڑھ پھڑکا کو خیال بھی کہتے ہیں۔" [۵]

دراصل لاعلمی کی بنا پر ہمدانی نے یہ تاویل پیش کی ہے ورنہ اس کا مطلب وہی خیال ہے جس کا ہم ذکر کر رہے ہیں کیوں کہ ابتدا میں کلاسیکی خیال کی طرح عوامی خیال بھی چار مصرعوں پر جنھیں کلی یا کڑی بھی کہا جاتا تھا، مشتمل ہوتا تھا۔ بعد میں طویل نظموں کا رواج ہوا۔ نامناسب نہیں ہوگا اگر کچھ روشنی کلاسیکی خیال پر بھی ڈال لی جائے تاکہ عوامی خیال اور اس تعلق سے چہار بیت کے پس منظر کو واضح کیا جا سکے۔

خیال کا پس منظر:

قدیم ہندوستان میں چھند، پربندھ، دھرو اور پد وغیرہ اصنافِ موسیقی رائج تھیں، لیکن آگے چل کر ماہرینِ موسیقی نے اجتہاد سے کام لیتے ہوئے دھرو اور پد کے امتزاج سے ایک نئی صنف ایجاد کی جسے دھرپد کہتے ہیں۔[۱] دھرپد برج بھاشا میں کمپوز کیا جاتا تھا جس میں الفاظ و حروف کا برابر ہونا لازمی نہیں تھا۔ اس کے پہلے مصرع کو استھائی یا پڑھا بند کہتے ہیں۔ دوسرا مصرع انترا اور باقی دونوں مصرعے بھوگ کہلاتے ہیں۔ ماہرین دھرپد نے دو مصرعوں والے دھرپد کو ترپٹ کہا ہے۔ اس کے ساتھ مردنگ کے بولوں کا تلفظ کیا جاتا ہے۔ اس کی ایک قسم ہے چنچل بند۔ دوسری کا نام چتل بھارتی۔ اس میں دو دو گاتے ہیں جن میں ایک صرف تال کے بول ادا کرتا ہے۔[۲] "پہلے دھرپد مندروں اور مٹھوں تک محدود رہا اور درباروں کے دھرپد الگ ہوتے گئے۔ دھرپد کو اکبر کے دور سے محمد شاہ رنگیلے کے دور تک خصوصاً عروج حاصل رہا۔"[۳] گوالیار کے راجہ مان سنگھ کو سیف الدین محمود عرف فقیر اللہ نے اپنی تصنیف "رگ درپن" ۱۶۵۳ء میں دھرپد کا موجد قرار دیا ہے۔[۴] لیکن یہ صحیح نہیں ہے۔ دراصل اس خیال سے کہ ماہرین قدرت طرازی کے شوق میں کہیں بے راہ نہ ہو جائیں، راجہ مان سنگھ تومر نے اس کے اصول و قواعد پر اپنے دربار کے ممتاز موسیقاروں نائک بخشو، محمود اور بھانو کی مدد سے مانکتوہل نام کی ایک کتاب تصنیف کی۔[۵] اسی بنیاد پر بعض اساتذۂ موسیقی نے اسے دھرپد کا موجد قرار دے دیا۔ سنگیت کی اصطلاح میں اصولی موسیقی کو مارگی اور اس کے برعکس

دیسی کہا جاتا ہے۔ دھرپد کو بھی پہلے پہل دیسی کہا جاتا تھا جو مارگ کے اصولوں سے جدتوں کی وجہ سے قدرے مختلف تھا۔ مگر جب دیسی میں بھی مارگ کے اصولوں کی پابندی کی جانے لگی تو یہ بھی مارگ میں شمار کیا جانے لگا۔" [۲]

قدیم دھرپد میں دیوتاؤں کی حمد و ثنا ہوتی تھی اس کے علاوہ فنی اعتبار سے بھی مشکلات بھی بہت تھیں۔ خسرو چوں کہ صوفیانہ مزاج رکھتے تھے لہٰذا انھوں نے دھرپد کا متبادل خیال کی شکل میں پیش کیا۔ [۳] "امیر خسرو کے پیش نظر دو مسئلے تھے۔ ایک تو دیوتاؤں کے بھجن کا نعم البدل اور دوسرا دھرپد کی کرختگی میں نرمی یا لوچ لانا۔ انھوں نے دھرپد کے قالب کو ملحوظ رکھ کر کچھ تبدیلیاں کیں اور صوفیانہ اصولِ تصوف کے پیش نظر حمد و نعت وغیرہ کو غنائی شاعری میں داخل کیا اور اس کو موسیقی کے اصولوں کے تحت راگوں میں بٹھایا۔ ان میں غزل کے موضوعات ہجر و فراق، حسن و عشق، بہار و خزاں کو باندھا۔ ان تصورات وجدانیت کی بنا پر تصوف تہذیب کرتے ہیں۔ بچپن کو مزامیر کے ساتھ پیش کیا جو سونے پر سہاگہ ہو گیا۔" [۴]

خسرو نے موسیقی کے لیے جس زبان کا انتخاب کیا وہ ہر چند مقامی مگر درباروں سے وابستہ تھی۔ ان کی خوشنودی کے لیے فارسی زبان میں خیال تخلیق کیے۔ [۵] پہلے بھی کہ درباروں میں ہندی، تورانی و عرب موسیقار بھی آتے تھے جو ہندی موسیقی سے ناواقف تھے۔

خسرو نے فارسی خیال کی ترکیب یہ کی کہ غزل کے مطلع کا پہلا مصرع مستقل اور دوسرا تکرار کی گئی یا اسی طرح ہر شعر کا مصرع ثانی مستقل اور ثانی تکرار ہوتا جاتا ہے۔ مثلاً:

مستقل: مرا مسلمان پاک بازی خدا جہاں ساختن

تکرار: کہ در دیں کار ما کردی تو بیگانہ ساختن — بیگانہ شدم بیگانہ شدم

[illegible]

بنا دیا کہ وہ شائقین موسیقی کی نظروں میں اعلیٰ مقام پا گیا۔ محمد شاہ رنگیلے کے دور میں سدا رنگ نعمت خاں اور اور رنگ نے خیال کو مزید انفرادیت بخشی اور اسے ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی کا ایک اہم حصہ بنا دیا۔ خیال سے سلطان حسین شرقی کی اس نسبت کے باعث صاحب تحفۃ الہند نے انھیں خیال کا موجد بتایا ہے جب کہ اسی نسبت سے دھوکا کھا کر بعض ماہرین موسیقی نے محمد شاہ اور سدا رنگ نعمت خاں کے سر اس کی ایجاد کا سہرا باندھا ہے۔

گذشتہ صفحات میں عرض کیا گیا تھا کہ کلاسیکی خیال کی مقبولیت سے متاثر ہو کر عوام نے بھی اس میں دلچسپی لینا شروع کر دی تھی لیکن وہ خیال کو بحیثیت کلاسیکی موسیقی اختیار نہیں کر سکتے تھے لہٰذا انھیں اس کی ہیئت اور گائکی میں ترمیم اور اضافے کرنا پڑے اور اس طرح خیال کی ایک عوامی صنف کا آغاز ہوا۔ اس عوامی صنف کو بعد میں صوفیا نے تصوف کی اشاعت کا ذریعہ بنایا۔ ان صوفیا کے تخلیق کردہ خیال ابتداءً طویل غزل کے مشابہ ہوتے تھے۔ اس قسم کے کچھ خیال شاہ داول برہان پوری (م ۱۶۵۷ء) کی بیاض میں ملتے ہیں۔ جمیل جالبی کے مطابق "شاہ داول کے یہاں خیال اور غزل کی ہیئت ایک ہے۔"[۲۵] پنجاب کے صوفی شعرا نے راگ کافی میں خیال لکھے جن کی ہیئت موجودہ چار بیت کے عین مطابق ہے۔ کافی راگ میں کمپوز کیے جانے کی وجہ سے ان خیالوں کو کافی کہا جاتا ہے جنھیں عوامی ادب کا درجہ حاصل ہے۔ رفنا ہمدانی نے ان کافیوں کو چار بیت کے زمرے میں رکھا ہے۔ پنجاب کے ان کافی گو شعرا میں شاہ حسین (۱۵۳۱ء - ۱۵۹۹ء)، بھلے شاہ (۱۶۹۱ء - ۱۷۵۱ء)، سچل سرمست (سندھی) (۱۷۳۱ء - ۱۸۲۷ء)، شیخ عبداللہ انگ بھگ (۱۷۰۹ء)، شاہ مراد (پیدائش لگ بھگ ۱۶۵۰ء، وفات ۱۱۱۴ھ) اور خواجہ غلام فرید (۱۸۴۵ء - ۱۹۰۱ء) پنجاب کے کلاسیکی ادب میں اہم مقام رکھتے ہیں۔ ان کے خیالوں کے نمونے ملاحظہ ہوں:

اک الف پڑھو چھٹکارا اے

اک الفوں دو تن چار ہوئے پھر لکھ کروڑ ہزار ہوئے

پھر اوکھتوں باہجھ شمار ہوئے اک الف دا نکتہ نیارا اے
اک الف پڑھو چھٹکارا اے (بھلے شاہ)

ذیل میں ایک خیال کافی خواجہ غلام فرید کی ملاحظہ کیجئے :

ہر صورت وچ آوے یار
کر کے ناز ادا لکھ بار

حسن ملاحت برہوں بچھائے رمز نزاکت جھا بھڑکائے
عشوہ غمزہ تیر چلائے بیدل پھرو بے زار نزارہ

[illegible] خیال عام طور پر چار کڑیوں پر مشتمل ہوتے تھے۔ ابتدا میں خوانی خیال شاعری میں بھی ہو سکتا ہے یہ اصول برتا گیا ہو۔ لیکن جب کھاڑوں کو مقابلوں میں مطلع یا موضوع دیا جانے لگا تو چار مصرعے ناکافی ثابت ہوئے اور اہل خیال کے لیے طویل نظم کی ضرورت پیش آئی لہٰذا چار چار مصرعوں کے چند بند مقرر کر لیے گئے [illegible] مطلع کا ہم قافیہ [illegible] ضرور لایا جاتا تھا۔ خیال کا یہ [illegible] تھا [illegible] افغانستان میں [illegible] مشابہت کی بنا پر چار بیت کے نام سے مشہور ہوا۔ [illegible] ہو گیا۔

[illegible] خیال [illegible] لکھے [illegible] جاتے تھے [illegible] خیال کو [illegible] بھی کہتے تھے۔ نظیر اکبر آبادی بھی ایک خیال کہی [illegible] کے [illegible] [illegible] خیال [illegible] کے مطابق نظیر اکبر آبادی [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] جوان میں [illegible] کیا ایک شعر [illegible] [illegible] [illegible] کچھ خیالوں کے [illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

۳. سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارا

۴. سب کی تو بسنتیں ہیں پہ یاروں کا بسنتا

۵. آخر وہی اللہ کا اک نام رہے گا [۲۸]

شواہد سے معلوم ہوتا ہے کہ خیال یا لاونی اور کجری اخبال کی عوامی روایت کی ایک ضمنی صنف ہے کے متوازی اردو، ہندکو اور پشتو میں چہار بیت کی روایت پروش پا رہی تھی ہندوستان میں مسلم دور حکومت کے آغاز سے افغان سپاہیوں کو اس ملک کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے عوامی ادب سے روشناس ہونے کا موقع ملا۔ خاص طور پر شمالی اور مغربی ہند کی ثقافت نے ان کی سرشت کو قابل ذکر طور پر متاثر کیا۔ لہٰذا خیال کی عوامی روایت بھی ان کی تہذیب کا حصہ بن گئی۔ اور پھر ہندوستان سے جا کر افغان علاقوں میں آباد ہونے والے ہندو مسلم کی تفریق کے بغیر عوام نے بھی اس روایت کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ مادر [illegible] کہ مغلیہ دور حکومت میں بعض پیشے کے ماہرین کو ضرورت کے مطابق مختلف مقامات پر بسایا جاتا تھا۔ مثلاً اکبر نے بنارس کے بہت سے ملاحوں کو اٹک میں لا کر آباد کیا تھا [illegible] ٹولہ وجود میں آیا۔ [۲۹]

خیال سازوں نے ایسے خیال بھی تخلیق کیے ہیں جن میں حروف تہجی کی ترتیب کے مطابق [illegible] سے ایک بند شروع ہوتا ہے۔ اس تکنیک کو حرفی کہتے ہیں۔ یہ عمل جب یا [illegible] حروف سے شروع ہو کر الف پر ختم ہوتا ہے تو اسے لٹ حرفی کہتے ہیں۔ اس تکنیک [illegible] کافی گوشرا نے بھی اپنایا [illegible] ان کے یہاں حرفی کا یہ بند چار تک کہلاتا [illegible] میں چار ہم قافیہ مصرعے ہوتے ہیں۔ نمونے کے طور پر شاہ مدار کی ایک [illegible] سے دو چہار بیتیاں ملاحظہ کیجئے:

[illegible] حیات کیتوئی دل نوں آب حیات پیوں

[illegible] دیدار دکھائے جیاں تاں شاہ مدار سدا پیوں

[illegible] کاتی [illegible] وسب ذاتی

[illegible] شاہ مدار [illegible] دیکھیا [illegible]

سی حرفیوں کے علاوہ چار چار ہم قافیہ مصرعوں کے مفرد قطعات بھی ہمیں پنجابی اور سندھی میں ملتے ہیں جنھیں چاربیتی کہا جاتا ہے۔ دراصل "چہاربیتی" نام کی مختصر نظم قدیم ایران میں رائج تھی جو رباعی سے مشابہت رکھتی تھی ازیں سبب شروع میں رباعی کو بھی چہاربیتی کہا جاتا تھا۔ اور اسی نسبت سے خیال کا چوک بھی افغانوں میں چاربیتی، چاربیت یا چاربیتہ کہلایا۔ کنول ڈبائوی کا خیال ہے:

"چاربیت کے لکھنے میں یک شعر دے دیا جاتا تھا۔ جس موضوع و تخیل کا شعر ہوتا تھا اسی پر چاربیت کہی جاتی تھی۔ چاربیت کے تین مصرعے یکساں قافیے میں اور آخر کا مصرع دیے ہوئے شعر کے ردیف اور قافیے میں ہوتا ہے۔ چاربیت میں خیال کی طرح کم از کم چار چوک یا بند ہونے چاہئیں۔" [۲]

کنول ڈبائوی چہاربیت کو خیال کی ایک ذیلی صنف مانتے ہیں:

"منشی گنپت لال گوہر اور لفظ گوہر بادی کے خیالوں کے تذکرے کے [illegible] ذیلی صنف سوگوں کے موضوع کے بے [illegible] خیال کی ایک ذیلی صنف چاربیت کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ خیال اور چاربیت کا رشتہ [illegible] قسموں اور دو بیتے پنجابی کی وجہ سے ہوا۔"

"کلاسیکی دنگلوں اور مقابلوں میں [illegible] چاربیت کا مقابلہ [illegible] شوق میں کافی چاربیت کے خیال لکھے گئے۔" [۳]

خیال کی اتباع میں چاربیت کے علاوہ ٹاپہ اور ٹپے کی طرح کی دو بیتیں بھی [illegible] ان کے آثار آج بھی علی الترتیب بہاولپور اور بنارس میں پائے جاتے ہیں۔

اس بحث سے یہ امر پایۂ ثبوت کو پہنچتا ہے کہ چاربیتہ خیال شاعری کی [illegible] سے چاربیت جو بہت قدیم ایران کی طرح [illegible] میں بھی رباعی کی صنف [illegible] شاعری کی صنف "چہاربیتی" کا وجود قریب قیاس ہے۔ لیکن پشتو میں اس کے نمونے نایاب ہیں۔ ہندوستان میں خیال شاعری کو پندرہویں صدی کے آخر تک علیحدہ حیثیت [illegible] کئی تھی لیکن اس کا زور [illegible] صدی کے آغاز سے ہوتا ہے [illegible]

روہیل کھنڈ میں روہیلا سردار داؤد خاں نے روہیلہ ریاست قائم کرنے کی خاطر تگ و دو شروع کر دی تھی اور افغانستان سے تجارتی قافلے آجا رہے تھے۔ عین ممکن ہے کہ اسی دور میں پشتو چاربیتہ کو عروج حاصل ہوا ہو۔ لیکن دستیاب شواہد سے پتہ چلتا ہے کہ پشتو میں اس عوامی روایت کا زیادہ چرچا اٹھارہویں صدی کے آخر میں اس وقت شروع ہوا جب سکھوں نے افغانستان کو تسخیر کرنے کے لیے جدوجہد شروع کی اور بعض پختون علاقوں پر ان کا تسلط قائم ہو گیا تھا۔ کیوں کہ اب تک کی دستیاب پشتو چاربیتوں میں سکھوں کے دور سے پہلے کا کوئی نمونہ نہیں ہے۔ پشتو چاربیت کے تعلق سے پرویل خٹک اپنی کتاب "پشتو شاعری" میں ڈاکٹر اج ولی شاد کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"پشتو چاربیتہ نے ایک خاص زمانے میں جو شہرت حاصل کی تو وہ فولکلوری اصناف سے ادبی اصناف کی طرف آئی اور تیرھویں صدی ہجری کے شعرا نے مکمل ادبی خصوصیات کے ساتھ چاربیتہ کو اتنی ترقی دی کہ آج تک جس عوامی صنف نے غزل کا مقابلہ کیا اس میں چاربیتہ بھی شامل ہے کیوں کہ چاربیتہ موسیقی کے ساتھ بندھا ہوا ایک ایسا صنف مانا گیا جس میں ثقافتی خوبیاں بھی تھیں اور ساتھ ہی اس میں قومی سیاست اور تشخص کی علامات بھی تھیں۔ چاربیتہ کی مقبولیت نے غزل کی مقبولیت کو دھندلا دیا۔ چاربیتہ کی قومی صورت سکھوں کے دور کے بعد بہت مقبول ہوئی۔ اس زمانے میں جو ادبی تحریک چاربیتہ کے صنف کی شکل میں شروع ہوئی اس پر دو گہرے اثرات پڑے۔ ایک تو قومی تحریکوں اور جہاد کا اور دوسرا عوامی شعرا کے درمیان بیت بازی کا۔ اثر بھی پڑا۔ جنگ اور جہاد کے زمانے میں چاربیتہ کی ترکیب پختونوں کے قومی مزاج سے ایسی موافق تھی کہ اس کے ذریعے روحانی اور جنگی جذبات ابھارے جا سکتے تھے۔ لہٰذا اپنی ہیئت کی بنا پر وہ پشتو موسیقی کا مستقل حصہ بن گئی۔ چاربیتے سکھوں کے خلاف جہاد کے دوران کہے گئے تھے جن کو عوامی مقبولیت حاصل تھی۔ اس بنا پر تیرھویں اور چودھویں صدی ہجری میں منظوم شعر پر چاربیتوں کا راج تھا۔ اول تو چاربیتوں میں جہاد اور

شہداء کے کارناموں کا ذکر ہوتا تھا۔ اس مقبولیت سے فائدہ اٹھا کر شعراء نے
چار بیتہ میں عشقیہ موضوعات کو بھی شامل کیا۔" [۳۵]

اس اقتباس سے پشتو چاربیت کا پس منظر ہمارے سامنے آجاتا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے
کہ پختونوں نے چاربیت کو بنیادی طور پر ایک رزمیہ اور عشقیہ نغمے کی حیثیت سے اختیار کیا تھا۔
لیکن خیال شاعری اور اس کے اکھاڑوں کی باقی صفات بھی اس میں موجود تھیں جیسا کہ باج ولی شاہ
کا بیان ہے:

"بہادری کے کارنامے، تاریخی واقعات، رومانی داستان اور عشق و محبت کی باتیں اس
دور کے چاربیتے کے مرکزی موضوعات ہیں۔ اس کے بعد جس عوامی چاربیتے نے
فروغ پایا اس میں طنز و مزاح، مضحکہ سازی اور ایک دوسرے کے شعر کے مقابلے
کے رجحانات جیسے مضامین نظر آتے ہیں۔" [۳۶]

پشتو چاربیتہ ابتدا میں مربع اور مسدس کی ہیئت میں کہا جاتا تھا لیکن بعد میں مستزاد کی
ہیئتوں کو استعمال کیا جانے لگا۔ [illegible] ڈاکٹر کے مطابق یہ ہیئتیں ہندوستانی موسیقی سے [illegible]
پشتو چاربیتہ گو شعراء نے مستزاد کی ہیئتوں کو دوچند کر کے کچھ نئی ہیئتوں کا بھی اضافہ کیا [illegible]
علاوہ غزل اور مستزاد پر مستزاد کی جھلک بھی ان کے یہاں ملتی ہے لیکن اس سب کے باوجود سب سے
زیادہ مقبول ہیئت مربع مخمس اور مسدس ہی کی رہی۔

پشتو میں چاربیت کا آغاز خود اردو سے پہلے ہی ہو گیا لیکن [illegible]
اردو چاربیت کا [illegible] نواب فیض اللہ خان [illegible] کو اپنا [illegible]
خان تو بہت سے [illegible] قبائل یہاں آکر سکونت پذیر ہوئے [illegible] دیکھتے ہی دیکھتے یہ [illegible]
تہذیب کا ایک [illegible] بن گیا جس میں بہت سے [illegible] یہاں آکر آباد ہو گئے [illegible]
[illegible] کی [illegible] خود کو [illegible] اس [illegible]
[illegible] رکھی۔

[illegible] آباد ہوئے [illegible]
[illegible]

پر مشتمل تھا یہ محنت کش پختون عوام دن بھر کھیت جوتتے، محنت مزدوری کرتے اور رات کو کسی مقام پر جمع ہو کر خبروں کا لین دین کرتے۔ ہنسی مذاق ہوتا اور چہار بیت سرائی سے دل کو مسرور کرتے۔ چار بیت کے ساتھ ساتھ بیشتر پٹھان پہلوانی کا شوق بھی رکھتے تھے۔ محلہ نالا پار میں بھنتا استاد کی ایک اکھاڑہ تھا جہاں کشتی، پٹہ، بنوٹ اور گتکے وغیرہ کی مشقیں ہوا کرتی تھیں اور رات کو سارے کاموں سے فراغت حاصل کرنے کے بعد چار بیت کی محفل جمتی اور دن بھر کی تھکان انبساطی کیفیت میں بدل جاتی۔ شروع میں یہ حضرات پشتو میں چہار بیت خوانی کرتے لیکن بہت جلد پشتو کی جگہ اردو نے لے لی۔

رام پور کے چہار بیت خواں حضرات کے مطابق، کھڑا بھنتا استاد سے بہت قبل ایک چہار بیت گانے والوں کی ایک جماعت بنائی تھی جس کا استاد عبدالکریم کرخار خزری کو مقرر کیا گیا۔ عبدالکریم چہار بیت کے ایک کہنہ مشق استاد تھے اور [illegible] مزیدوں کی فرمائش پر رام پور آ گئے تھے۔ ان کی پشتو چہار بیت کا کوئی [illegible] ہی دستیاب نہیں ہے لیکن ان کی اردو چہار بیتوں کے نمونے نہ صرف دستیاب ہیں بلکہ [illegible] کی جا رہے ہیں۔ انھیں پشتو اور اردو دونوں پر یکساں دسترس حاصل تھی۔ عبدالکریم نے بہت سے شاگرد بنائے لیکن ان میں سے صرف چھ اور بعض روایات کے مطابق [illegible] خلیفہ بنایا۔ کفایت اللہ کفایت، گل بہار خاں صرف گل خاں، جان محمد خاں کرخار، [illegible] محبوب علی خاں نجف خاں نجف۔

عبدالکریم خاں کی چار بیتوں پر ہندوستانی لوک گیتوں کے اثرات بہت گہرے ہیں۔ ان کی [illegible] چار بیتوں میں ہندو گیتوں یا بھجن کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ مثلاً:

پردیس کی گئے ہیں میں ہوں زمیں پہ سوتی۔ خالی پڑا پلنگ ہے
ان سوتنوں نے کر دیا ہے مرے سجن کو۔ آتا نہیں وطن کو
کھیلو رے جا مرے لجا گوں کی آج ہولی۔ آنے میں کیا دیر ہے
[illegible]
[illegible]

خاص طور پر پسند کی جاتی ہے۔ ان کے خلفاء میں محبوب علی خاں، نجف علی خاں، کرم اللہ خاں نہنگ اور کفایت اللہ خاں کفایت بہت اچھے فنکار تھے اور اشعار موزوں کرنے کا بھی ہنر جانتے تھے۔ ان میں محبوب علی خاں اپنے تمام ہمعصروں میں اس اعتبار سے ممتاز تھے کہ ردیف میں سب سے زیادہ موضوعاتی تنوع انہی کے یہاں دکھائی دیتا ہے۔ وہ پہلے اور آخری چار بیت گو ہیں جنھوں نے سماجی موضوعات پر طویل چہار بیتیں لکھی ہیں۔

عبدالکریم خاں کے سلسلے سے وابستہ افراد جب دیگر مقامات پر پہنچے تو انھوں نے وہاں کے عوام میں بھی ذوقِ چہار بیت پیدا کیا اور اکھاڑے بنا کر اس روایت کو زندہ کر دیا جس کی تفصیل آپ آئندہ ابواب میں ملاحظہ فرمائیں گے۔ فی الحال اتنا عرض کرنا ہے کہ عبدالکریم خاں کے خلفاء اور ان کے شاگردوں کی بدولت نئی چہار بیتیاں رام پور کے علاوہ مراد آباد، بجنور، امروہہ، چاند پور، بریلی، ٹونک، بھوپال، [illegible] جاورہ اور شاہجہاں پور میں بھی مشہور ہوئیں اور آخر میں کوٹھوں [illegible] ذکر باقی ہنگاموں پر یہ روایت آج بھی زندہ ہے۔

حواشی

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

۱۰۔ ایضاً ۴۸۔ ۴۹

۱۱۔ محمود، سیف الدین عرف فقیر اللہ، ۱۶۶۷ء، مخطوطہ "رنگ درپن" فارسی، ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ، ورق ۴ الف

۱۲۔ خان، نواب سید محمد رضا علی، "شبیہ ساگر" پہلی اشاعت جلد چہارم ص ۵

۱۳۔ ہمدانی، رضا، ۱۹۷۸ء، "چار بیتہ" اسلام آباد، ص ۴۴

۱۴۔ ڈاکٹر، لبنوں، ۱۹۵۰ء، "دکھنی اردو ہیونگ یا لوٹنگی" مشمولہ "اردو میں لوک ادب" مرتبہ قدیس مہتا

۱۵۔ ہمدانی، رضا، ۱۹۷۸ء، "چار بیتہ" اسلام آباد، ص ۱۷ – ۱۹

۱۶۔ مدنی، ڈاکٹر سید ظہیر احمد، ۱۹۷۹ء، "ہندوستانی موسیقی کا مختصر تاریخی جائزہ" مشمولہ "خسرو شناسی" مرتبہ انصاری، لوحیفیض تحریر دہلی، ص ۳۲۳

۱۷۔ میرزا خاں بحوالہ راجیشور مشر، "مغل دربار کا موسیقی جشن" مشمولہ "خسرو شناسی" مرتبہ انصاری، لوحیفیض تحریر دہلی ص ۴۰۵

۱۸۔ رہوری، عبدالحمید، ۱۶۶۷ء، "بادشاہ نامہ" جلد ۱، ص ۵

۱۹۔ مخطوطہ فارسی، رضا لائبریری رامپور، ورق ۲ الف – ۲ ب

۲۰۔ خلاقی، [illegible] ص ۳۸

۲۱۔ ایضاً ص ۱۳۹

۲۲۔ رہوری، عبدالحمید، ۱۶۶۷ء، "بادشاہ نامہ" کلکتہ، ص ۹

۲۳۔ مدنی، ڈاکٹر سید ظہیر احمد، ۱۹۷۹ء، "ہندوستانی موسیقی کا مختصر تاریخی جائزہ" مشمولہ "خسرو شناسی" مرتبہ انصاری، لوحیفیض تحریر دہلی ص ۳۲۵

۲۴۔ [illegible]

۲۵۔ [illegible]

۲۶۔ [illegible]

۲۷۔ [illegible]

۲۸۔ [illegible]

۲۹۔ عابدی، رضا علی، 1995 "جرنیلی سڑک" دہلی، ص ۳۵

۳۰۔ فاروقی، اظہر علی، ۱۹۸۱ء، "اتر پردیش کے لوک گیت" دہلی، ص ۴۴۵

۳۱۔ شاہ مراد، ۱۹۸۰ء "کلام شاہ مراد" مرتب و مترجم ماجد صدیقی، اسلام آباد پاکستان، ص ۴۰

۳۲۔ شبلی، پروفیسر محمود، بحوالہ سید سلیمان ندوی، ۱۹۳۳ء، "خیام" اعظم گڑھ، حاشیہ ص ۲۲۲

۳۳۔ ڈبائیوی، کنول، ۱۹۷ "اردو کا عوامی ادب سوانگ یا نوٹنکی" مشمولہ "اردو میں لوک ادب"

مرتبہ قمر رئیس، دہلی، ص

۳۴۔ ایضاً ایضاً

۳۴۔ خان، نجم الغنی ۱۹۱۹ء، "اخبار الصنادید" جلد اول۔ لکھنؤ ص ۴۹

۳۵۔ خٹک، ڈاکٹر باج ولی شاہ، بحوالہ پرویز خٹک، ۱۹۸۶ء "پشتو شاعری" اسلام آباد، ص ۹۱

۳۶۔ ایضاً ایضاً

۳۷۔ ڈائیسٹ، جنوری ۱۹۹۱ء "شاہ پوپو پر دلیس فون" پیرس، ص ۱۷۱ تا ۱۷۶

تیسرا باب

چہار بیت بحیثیت اردو لوک گیت اور اس کا ادارتی سیاق

قدیم تعریفوں کے مطابق جن گیتوں کا شاعر گمنام ہو، جو ناخواندہ، ناٹری اور سیدھے سادے دیہاتی عوام کے ذریعے وجود میں آئے ہوں، جو زبان اور روایت کے ذریعے نسل در نسل، علاقہ بہ علاقہ منتقل ہوتے ہوں، جن میں کسی خاص نسل یا جماعت کی تہذیبی خصوصیات پائی جاتی ہوں، جن میں وقت کی رفتار تبدیلیاں [illegible] پیدا کرتی رہتی ہے، جو انفرادی نہیں بلکہ اجتماعی تخلیقی کاوشوں کا نتیجہ ہوں، وہ لوک گیت کے زمرے میں آتے ہیں۔ یہ اور اس طرح کے بہت سے دعووں کو آج کے بہت سے [illegible] لوک گیتوں کا توں [illegible] کر دیا ہے۔ آج کے ماہرین [illegible] ان روایتوں میں پاؤ ترامیم اور اضافے کئے ہیں۔ بعض نے لوک گیتوں کی تعریف [illegible] تعریفیں کی ہیں جن کی روشنی میں چہار بیت کا جائزہ لینے اور [illegible] کرنے کی کوشش کی جائے گی کہ یہ لوک گیت ہے یا نہیں۔

[illegible] لوک گیت [illegible] ناٹری کی [illegible] [illegible] کے ذریعے [illegible] جاتے ہیں لیکن [illegible] خصوصیات نہیں پائی جاتیں [illegible] [illegible] روایت سے [illegible] [illegible] لوک گیت [illegible] صرف ناخواندہ [illegible]

چہار بیتیں اساتذۂ سخن : شاد عارفی، اختر شیرانی، بسمل سعیدی، صبر تسلیمی، اصغر علی خاں نیرو، مولانا نجف خاں، مولانا خفی، نواب رضا علی خاں، نواب اسمٰعیل خاں وغیرہ کی لکھی ہوئی ہیں اور آج بھی یہ سلسلہ جاری ہے۔ لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ چہار بیت ایک زبان زد روایت ہوتے ہوئے بھی بعض اوقات تحریر کے ذریعے اپنا سفر طے کرتی ہے لیکن یہ بات صرف کلام کے لیے کہی جا سکتی ہے۔ پیش کش کا فن سکھانے کا ذریعہ کبھی تحریر نہیں بنی بلکہ شاگرد اپنے استادوں کی زبان سے سن کر اور ان کے ساتھ رہ کر یہ فن سیکھتے ہیں اور کلام بھی سارے لوگ تحریر سے نہیں سیکھتے بلکہ غالب تعداد ایسے لوگوں کی ہے جنھیں کوئی سمجھ نہیں آتا لیکن ان کے سینوں میں چہار بیت کے خزانے پوشیدہ ہیں۔ ماضی میں تو یہ حال تھا کہ ایک ایک نہیں بیس بیس چہار بیتیں لوگوں کو حفظ تھیں اور وہ حروف شناس نہیں تھے۔ اب وہ سارا کلام تلف ہو گیا اور چند نمونے ہی باقی رہ گئے ہیں۔ لہٰذا دیکھا جائے تو چہار بیت ایک زبان زد روایت ہے لیکن جیسا کہ عرض کیا گیا اس میں بعض مناسبت بھی شاعری کے بھی شامل ہو گئے ہیں۔ لیکن کیا کسی فلاں کا تعلیم یافتہ اور ماہر فن شاعر کے ذریعے وجود میں آنا اور تحریر کے ذریعے یاد کیا جانا اسے 'فوک' کے درجے سے خارج کر دیتا ہے؟

STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE میں اس سوال کا جواب یوں دیا گیا ہے :

"THOUGH FOLK SONG IS PERPETUATED BY ORAL TRADITION NOT ALL FOLK SONGS NEED TO HAVE OR ORIGINATED IN ORAL TRADITION AND BY FOLK CREATION."

بعض حضرات لوک گیتوں کی خاصیت کے قائل ہیں اور وہ صرف ان ہی گیتوں کو 'فوک' مانتے ہیں جو کسی خاص لوک تہذیب سے خصوصی کردار کے مقامی [illegible] رکھتے ہوں اور اس تہذیبی جامعیت کے تخلیق کردہ ہوں [illegible] اس چہار بیت کا جائزہ لیا جائے تو اس میں [illegible] اس پر لکھنؤ [illegible] اس کا [illegible]

شاعری کی صفات سے متصف ہوگیا جس کی وجہ سے چہار بیت کے متن میں تصنع کے علاوہ فارسی تہذیب کے عناصر شامل ہوگئے ہیں۔ اس اعتبار سے اس کی لوک حیثیت مشکوک نظر آتی ہے۔ لیکن یہ بات ذہن نشین کرلینی چاہیے کہ اس دنیا میں نہ تو کوئی نسل یا تہذیب خالص ہے اور نہ ہی کسی آرٹ کا اسلوب آمیزش سے پاک ہے۔ تمام اسالیب فن باہمی اثر پذیری، ہم آمیزی اور دیگر لوک جماعتوں یا شہری عناصر تہذیب کے ذریعے وجود میں آتے ہیں بقول فلپ بیری:

"We must be aware that there are no 'pure' folk art styles as there are no pure cultures or races. All styles have grown and developed through assimilating influence and material from other folk groups or from cities."[2]

واقعہ یہ ہے کہ تعلیم اور جدید ذرائع ابلاغ کے فروغ نے دیہاتی اور شہری شائستہ لوک تہذیبوں کے مابین امتیاز کو ایک حد تک کم کردیا ہے۔ ریڈیو اور ٹی وی کے ذریعے شائستہ اور شہری تہذیبوں کا میوزک سماج کے نچلے طبقات تک پہنچ رہا ہے اور جیسا کہ اصول ہے کہ نچلا طبقہ ہمیشہ اعلیٰ طبقوں سے اثر پذیر ہوتا ہے لہٰذا یہ بات لوک گیتوں پر بھی صادق آتی ہے۔ البتہ کبھی کبھی اس کے برعکس بھی ہوتا ہے چہار بیت کے تعلق سے بھی یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اس کا آغاز جن عوامی روایتوں کی تقلید میں ہوا ان کی اساس بیک وقت کلاسیکی اور عوامی دونوں روایتوں پر تھی۔ پنجابی اور گجری کے اکھاڑوں کی تشکیل میں ایک طرف اردو اور برج بھاشا کی کلاسیکی شاعری شامل تھی تو دوسری طرف صوفیاء کے سماع، میلاد اور قوالی کی محفلیں، پہلوانی کے کرتب اور بیت بازی کی روایات بھی شامل تھیں۔ پھر ان عوامی روایت سے ہمیشہ ایسے شاعر بھی وابستہ رہے جو لوک شاعر ہونے کے علاوہ میوزک کی سب میں بھی مہارت رکھتے تھے۔ ان کے ذریعے علمی ادبی صفات اور تہذیبی عوامل میں [illegible]

چہار بیت نے بھی یہ تمام خصوصیات اخذ کیں لیکن اردو چہار بیت اپنے آغاز سے تقریباً سو سال تک متوسط طبقے کے پڑھے لکھے شاعروں کی نسبت سے ساری رہی البتہ حروف شناس لوگ جن کی طبیعتیں موزوں تھیں اور فن چہار بیت میں ماہر تھے اپنے اکھاڑوں کے لیے چہار بیتیں لکھتے رہے۔ ان چہار بیتوں میں بیرونی تہذیبوں کے اثرات برائے نام اور پٹھان قبیلوں کی نسلی و تہذیبی خصوصیات بدرجۂ اتم پائی جاتی ہیں۔ ان چہار بیتوں کو پڑھنے یا سننے کے بعد ان کے لوک گیت ہونے پر کوئی شک نہیں کیا جا سکتا۔ ان چہار بیتوں کی زبان رام پور، ٹونک یا بھوپال کے ناخواندہ یا صرف حرف شناس مسلم عوام (جن کی واضح اکثریت پٹھان ہے) کی اردو ہے۔ دیگر لوک گیتوں کی طرح چہار بیت میں بھی یہ خصوصیت پائی جاتی ہے کہ وہ خود بخود اپنا سفر طے کرتی ہے۔ چہار بیت حالاں کہ صرف مردوں کے ذریعے گروپ کی شکل میں دف کے ساتھ پیش کی جاتی ہے لیکن مردوں سے سن کر عورتوں کو بھی بہت سی چہار بیتیں ازبر ہو جاتی ہیں اور وہ انھیں زنانہ محفلوں، شادی بیاہ کی تقاریب، محفل میلاد وغیرہ میں گاتی ہیں۔ فخر رام پوری کی غزل پر جن عام کی تضمین والی چہار بیت جس پر مشتمل زمانہ دو ذاکون سی ہے رام پور کی عورتوں میں بے حد مقبول تھی۔ جدید ذرائع تفریح کے رواج نے شہروں سے ڈھولک گیتوں کا خاتمہ کر دیا تو لوک گیتوں کے ساتھ عورتوں کی محفلوں سے چہار بیتیں بھی رخصت ہو گئیں۔ کچھ عرصہ قبل مسلمانان رام پور، ٹونک اور بھوپال کی تقریبات میں چہار بیت کے جلسے منعقد ہوتے رہتے تھے ان جلسوں سے دیہات کے لوگ چہار بیتیں یاد کر کے جاتے اور کھیت جوتتے وقت یا رات کے پچھلے پہر گا گا کر اپنا دل بہلاتے۔ رات کے سناٹے میں اب تک کسی بزرگ کی صدا ابھرتی ہے

عاشق زار سے کہتے ہیں، ڈھونڈتا یار کو ہر فن میں ہے

فن حروف کے گاؤں میں ایک بزرگ عبد وحید خاں جب یہ چہار بیت گاتے تو بیشتر سنتے عبد الکریم کی بجائے عبد وحید سنائی دیتے۔ یہی عمل دوسرے حضرات بھی کرتے تھے۔ ایک بزرگ تھے قادر خاں، پرانے محلہ رام پور کے باشندے تھے۔ ان پر ہو تے

اور صوفی محمد نور خاں سے بیعت تھے (شاید اب بھی بقید حیات ہوں)، جب بھی صوفیوں کی محفل جمتی اور ان سے کلام سنانے کی فرمائش کی جاتی تو اپنی مترنم آواز میں وہ غلام علی خاں کی چہار بیت "او مدینے والے سائیاں۔ تیرے مکھڑے کے جاؤں بلہاریاں" اس قدر تحریف کے ساتھ پیش کرتے "او میرے میاں تم پہ واریاں۔ ..." ایک اور صاحب عبدالبشیر متر پور (رام پور) کے رہنے والے ایسے ہی موقعوں پر عاجز رام پوری کی ایک چہار بیت "بھٹکا پھرتا ہے کیا یار اپنے رب کو بھولا بھولا" سنانے لگتے۔ ان میں سے کسی کو نہیں معلوم کہ وہ چہار بیت گا رہے ہیں۔ غرض یہ کہ چہار بیت کے مراکز سے دور دیہات میں بہت سے لوگوں کو چہار بیتیں ازبر تھیں اور وہ اسی طرح ان کو گاتے محظوظ ہوتے جس طرح برہا، لاونی، آلہ اور نوٹنکی کے چوبولوں سے؛ ٹونک میں پھول چند حلوائی جلیبیاں توڑتے توڑتے اچانک کھڑے ہو کر چہار بیت گانے لگتا ہے۔ کسی شخص کو پھانسی کا حکم ہو گیا ہے۔ جلاد شہر سے دور تختۂ دار پر اسے لے جا رہے ہیں۔ لیکن وہ نجام سے بے پروا گلی کوچوں سے گزرتا ہوا جھوم جھوم کر دیوانہ وار چہار بیت گاتا ہوا چلا جا رہا ہے۔ رام پور کے ایک ناخواندہ ضعیف العمر میوہ فروش سجاد ولی خاں عرف ولی جی، کوتوالی کے سامنے اپنے ٹھیلے پر بیساختہ چہار بیت گانا شروع کر دیتے ہیں۔ آس پاس کے دوکاندار ان کی طرف متوجہ ہو جاتے ہیں۔ خریدار ان کی پاٹ دار آواز کے سحر میں ڈوب جاتے ہیں۔ فرمائش ہوتی ہے "ولی جی قبلہ صاحب ولی سناؤ" اور وہ شروع ہو جاتے ہیں۔

بزم اغیار میں تنہا تو مری جان نہ جا
دیکھ پچھتائے گا کہنے کو مرے مان نہ جا

برسات آ گئی ہے۔ رام پور کی دوشیزائیں اور نوجوان بیاہتا دلہنیں درختوں اور ہنڈولوں میں جھولے ڈالے پینگیں بڑھا رہی ہیں۔ فرمائش ہو رہی ہے "ساونیاں گاؤ" اور ایک ساتھ کئی نقرئی آوازیں فضا میں شہد گھولنے لگتی ہیں۔

دیکھو مرے کالی گھٹا چھائی ہوئی ہے ۔۔۔ اس گھڑی دیکھیں کلیجہ تھام کر رہ جاتے ہیں

یہ اور اس طرح کے بہت سے مظاہر ہیں چہار بیت کو لوک گیت کا درجہ دینے کے لیے
کافی ہیں لیکن اس کے علاوہ بھی چہار بیت میں کچھ خصوصیات ایسی پائی جاتی ہیں جن سے اس کی
لوک حیثیت مسلّم ہوتی ہے۔ مثلاً چہار بیت اکھاڑوں کا طریقۂ تنظیم و پیش کش وغیرہ
مختصر یہ کہ گو چہار بیت نے کتابی شاعری کے بطن سے جنم لیا لیکن یہ اُن عوام کے
ذریعۂ تفریح کے طور پر رائج ہوئی جن کو آنتھراپولوجی کی اصطلاح میں 'فولک' کہا جاتا ہے
چہار بیت کے شاعران پڑھے یا کم سواد تک بند لوگ ہوا کرتے تھے۔ سنجیدہ اور پڑھے لکھے
شعرا نے کبھی اس کو قابلِ اعتنا نہ سمجھا اور نہ اس کے جلسوں سے اجتناب کیا۔ چہار بیت
پیش کش خالص عوامی ہے اور اس کے سیکھنے سکھانے کا ذریعہ تحریر کبھی نہیں رہی بلکہ
روایت سینہ بہ سینہ ایک نسل سے دوسری نسل کو منتقل ہوتی چلی آ رہی ہے۔ البتہ
اس کے رائج میں بیسویں صدی کے بعض مایۂ ناز شعرا نے بھی چہار بیتیں لکھیں جن کا اسلوب
شاعرانہ ہے لیکن عام طور پر اس کی زبان اور اسلوب دونوں عوامی ہیں اور اس میں
عوام کے جذبات، احساسات اور طرزِ زندگی کا عکس ملتا ہے۔ چہار بیت میں لوک
گیت کی سی سادگی اور سادگی پائی جاتی ہے جس کے سامعین سماج کے نچلے درجے
سے تعلق رکھتے ہیں۔

ان خصوصیات کے باعث مولانا عرشی نے بھی چہار بیت کو پٹھانوں کا لوک گیت قرار
دیا۔ کاشی والی رام پور کے پروگراموں میں بحیثیت لوک گیت اسے جگہ دی گئی۔ پٹھانوں
سے خصوصی نسبت کی وجہ سے چہار بیت کو 'پٹھان راگ' بھی کہا جاتا ہے۔ کاشی والی
مروجہ چہار بیت کے پروگرام کی غزلوں کے تحت نشر ہوا کرتی ہیں۔ [illegible]
[illegible] کے ثقافتی محکموں نے بھی چہار بیت کو بحیثیت لوک گیت تسلیم کیا
[illegible] موجودہ دور میں [illegible] بہت سے مقدمہ نگاروں و محققین نے [illegible]
[illegible] نے اس کو لوک گیت [illegible] لوک گیت پر قلم اٹھاتے
[illegible] چہار بیت کا ذکر ضرور کرتے ہیں۔ [illegible]
[illegible] چہار بیت پر لکھا گیا [illegible] شامل کرتے ہیں۔ [illegible]

بار اپنی گفتگو میں چہار بیت کو نہ صرف لوک گیت تسلیم کیا ہے بلکہ وہ اس کی اثر پذیری کے دل سے قائل ہیں۔ موصوف نے ٹونک میں پہلی بار جب چہار بیت جلسے میں شرکت کی تو ان پر ایک عجیب سی سرمستی کی کیفیت طاری ہوگئی اور ان کی زبان سے بے ساختہ یہ اشعار پھوٹ پڑے:

چار بیتے کہ صرف افسونے است — ضرب فرہاد و رقص مجنونے است
چوں مضافے بہ تیغ و میدانے — چوں طوافے بہ کوے جانانے
ہم چوں دستاں سرا خوش آہنگے — پلے خوباں بہ ضرب مہ چنگے
نغمہ خواناں بہ جوش و مستی با — دف نوازاں بہ تیز دستی با
چوں حریفان مست می آیند — تیغ و خنجر بدست می آیند
شعرہا، شکوہ ہا، شکایت ہا — شکرہا، لطف ہا، حکایت ہا
شعلہ ہا ہم چوں جام می رقصند — تیغ ہا بے نیام می رقصند

مذکورہ مباحث سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ چہار بیت کی زبان اور اس کے بیان کے لوک گیت کا درجہ دینے کی راہ میں حائل نہیں ہوتے کیوں کہ جن علاقوں میں یہ روایت جاری و ساری ہے، وہاں کے عوام کی زبان خالص اردو ہے۔ یہ محورہ اور زبان سے کبھی اسی طرح محظوظ ہوتے ہیں جس طرح بول چال کی زبان سے۔ علاوہ ازیں چہار بیت خواہ وہ ان پڑھ ہو تک بند کی تعلیق کردہ ہو یا ماہر فن شاعر کی، سینہ بہ سینہ منتقل ہوتی ہوئی سینے کی تہہ تک پہنچ جاتی ہے اور ان کی تفریح کا ذریعہ بنتی ہے۔ ٹونکی طور پر چہار بیت ایک زبانی روایت ہے۔ اس میں آج تک ماہرین لوک لور کی تعریف کردہ تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں جن کو لوک گیت کے لیے لازمی قرار دیا گیا ہے۔

چہار بیت کا ادارتی سیاق: اکھاڑا

گذشتہ باب میں چہار بیت کے خاندانی پس منظر پر روشنی ڈالتے ہوئے یہ بتایا گیا تھا کہ جس طرح کلاسیکی موسیقی کے بستانوں کو گھرانہ کہا جاتا ہے اسی طرح لوک موسیقی میں اکھاڑوں

اور منڈلیوں کا رواج رہا ہے۔ لہٰذا ذیل میں اکھاڑوں کے تناظر میں چہار بیت کے ادارتی سیاق پر بحث کی جائے گی۔

کلاسیکی موسیقی میں 'گھرانہ' کا جو مفہوم ہے لگ بھگ وہی مفہوم چہار بیت کے اکھاڑوں سے مراد لیا جاتا ہے۔ کلاسیکی موسیقی میں گھرانے کے لیے کچھ خاص شرطیں بتائی گئی ہیں مثلاً کسی شخص یا جماعت کی ایجاد کردہ کسی خاص گائکی، باج یا نائکی کا اُسی سلسلے کے فرد یا افراد کے ذریعے کم از کم تین نسلوں تک متواتر منتقل ہوتے رہنا ضروری ہے۔ عوامی موسیقی میں اکھاڑے کی اصطلاح استادی شاگردی کی اس روایت پر محیط ہے جس کے تحت کوئی گروہ بلا لحاظ مذہب و نسل مشترکہ طور پر خود کو کسی ایک اُستاد کا شاگرد تسلیم کرتا اور اس کے طریقۂ پیش کش کی اتباع کرتا ہے۔ یہ سلسلہ متواتر نسل در نسل منتقل ہوتا چلا جاتا ہے۔ موجودہ زمانے میں اکھاڑے کے لیے پارٹی اور بزم کا استعمال بھی ہوتا ہے۔ مثلاً شانِ ہند پارٹی، فخرِ وطن پارٹی، بزم حمید، بزم زکی وغیرہ۔

عوامی شاعروں اور گائکوں کی تنظیم کا سلسلہ "دس نام" سنتوں کے اکھاڑوں سے شروع ہوتا ہے جن کے نام قدرتی چیزوں کی مناسبت سے گری (پہاڑ)، بن، پربت (پہاڑ)، ساگر، سرسوتی (علم و فن کی دیوی)، سورج وغیرہ تھے اور اکھاڑوں اور اس کے مہنتوں کے ناموں کے ساتھ لقب کے طور پر استعمال ہوتے تھے۔ ان میں سب سے نمایاں شخصیت مہنت نرنجن گری کی تھی اور مسلمانوں میں شاہ علی کی۔ [۵]

عوامی موسیقی یا شاعری کی روایات میں یہ اصطلاح اٹھارہویں صدی میں سب سے پہلے خیال شاعروں کی انجمنوں کے لیے استعمال کی گئی جس کا مقصد شاعری کے باہمی تبادلوں کو فروغ دینا تھا۔ ہوتا یہ تھا کہ دو جماعتیں ایک دوسرے کے مدمقابل ہوتیں۔ ایک 'مطلع' مصرعِ طرح یا موضوع مقرر کر دیا جاتا اور دونوں جماعتوں کو باری باری سے اسی زمین میں خیال کہنے اور گانے کی دعوت دی جاتی۔ جو جماعت فی البدیہہ خیال نہ کہنے سے عاجز آتی، فاتح جماعت کا استاد اس کے چنگ چھین لیتا اور تب تک وہ چنگ واپس نہیں کیے جاتے جب تک کہ مفتوحہ جماعت اس کو استاد نہیں مان لیتی۔ چوں کہ ہند میں پہلوانی کے اکھاڑوں کی روایت بھی رہی ہے جن کے مقابلوں کو 'دنگل' کہا جاتا تھا لہٰذا

خیال کے مقابلے بھی دنگل کہلاتے تھے اور دنگل کی مناسبت سے خیال کی جماعتوں کو اکھاڑا کہا گیا۔ پہلوانی کے اکھاڑے کا ایک خلیفہ ہوتا ہے اور ایک استاد۔ یہ صورت خیال کی جماعتوں میں بھی پائی جاتی تھی۔ نظیر اکبر آبادی بھی ایک خیال اکھاڑے کے استاد تھے۔ انھوں نے بہت سے مقابلوں میں اپنے حریف اکھاڑوں کو شکست دے کر ان کے چنگ چھینے جو کہ بہت دنوں تک ان کے بیٹے خلیفہ گلزار کے پاس رہے۔ [۶]

چوں کہ یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ کجری اور چہار بیت کی عوامی روایات کا ماخذ بھی خیال شاعری ہے لہٰذا وہ تمام عناصر و اجزا جو خیال اکھاڑوں کا حصہ تھے، یہاں بھی آ گئے بلکہ چہار بیت نے خیال اور کجری دونوں سے فیض حاصل کیا ہے۔

تشکیل

ابتدا میں جن افراد کو چہار بیت گانے کا شوق ہوتا تھا وہ کسی استاد چہار بیت خواں کے شاگرد ہو جاتے۔ ان شاگردوں میں سے جو زیادہ اہلیت رکھتا اسے خلیفہ منتخب کر لیا جاتا۔ خلیفہ کے اختیارات بہت وسیع ہوتے۔ اس کے ذمے نو آموزوں کی تربیت کا کام ہوتا تھا۔ استاد جس کی نمایاں صفت یہ ہوتی تھی کہ وہ فی البدیہہ شعر کہہ سکے، خلیفہ کو کلام مہیا کر دیتا اور مقابلوں میں جماعت کے ساتھ رہتا تھا۔ استاد، خلیفہ اور شاگردوں پر مشتمل یہ جماعت اکھاڑا کہلاتی۔ شاگرد بننے کے لیے استاد اور اس کے اکھاڑے کے تمام ارکین کے لیے مٹھائی کا انتظام ضروری ہوتا۔ پھر جو شاگرد اپنے فن میں ماہر ہو جاتا اس کو خلافت دے دی جاتی تاکہ وہ جدا علیحدہ اکھاڑا بنا سکے لیکن اس کے لیے باقاعدہ دستار بندی کا جلسہ منعقد کیا جاتا۔ آج بھی تقریباً یہی طریقہ رائج ہے۔ جلسۂ دستار بندی کی پیشانی مدعو اکھاڑوں کو دے دی جاتی ہے اور انھیں مدعو کیا جاتا ہے۔ جس شخص کو خلافت دی جاتی ہے وہ اتنی مٹھائی کا انتظام کرتا ہے کہ تمام مدعو اکھاڑوں کو تقسیم کی جا سکے۔ مقررہ تاریخ پر جلسہ منعقد ہوتا ہے۔ استاد یا خلیفہ تمام حاضرین کی موجودگی میں شاگرد کے چہرے پر کالی بانا مستاب اس کے بعد مٹھائی تقسیم کی جاتی ہے۔ یہ تمام [illegible] بیت [illegible] کی کل جاری رہتی ہے۔ اگر شاگرد صاحب استطاعت ہو تو

بہت سے تکلفات کرتا ہے۔ مثال کے طور پر ۱۵ اکتوبر ۱۹۹۲ء کو حاجی بچھن رام پوری اور چند دوسرے افراد کی دستار بندی کے سلسلے میں ایک جلسہ چہار بیت کا اہتمام کیا گیا جس میں مقامی اکھاڑوں کے علاوہ مراد آباد، امروہہ اور چاند پور کے اکھاڑے بھی شریک تھے۔ عشا کے بعد استاد امین خاں کی رہائش گاہ واقع محلہ پکا باغ سے تمام شاگردوں کا ہجوم ایک جلوس کی شکل میں آتش بازی اور بینڈ باجے کے ساتھ روانہ ہوا۔ بعض شاگردوں کے سروں پر رنگ برنگے رومالوں سے ڈھکی ہوئی سینیاں تھیں جن میں مٹھائی اور پگڑیاں تھیں۔ سب سے آگے استاد امین خاں، ان کے پیچھے کچھ افراد بینر اٹھائے ہوئے تھے۔ ایک بینر پر لکھا تھا "جشن محبوب علی خاں" اور دوسرے پر تحریر تھا "اکھاڑہ غلام علی خاں، استاد محمد امین خاں"۔ تقریباً دو کلومیٹر کا سفر طے کرنے کے بعد یہ جلوس محلہ لال قبر پر پہنچا جہاں جلسے کے سارے انتظامات مکمل ہو چکے تھے۔ مہمان اکھاڑے اور سامعین بے چینی سے جلوس کی آمد کا انتظار کر رہے تھے۔ جلوس منزل پر پہنچا تو سب سے پہلے دستار بندی کی مہم شروع کی گئی۔ پھر مٹھائی تقسیم ہوئی اور چہار بیت خواں کے گلے میں ہار ڈالے گئے۔ اس کے بعد محفل کا باقاعدہ آغاز ہوا۔

تنظیم

خلیفہ کے اختیارات بہت وسیع ہوتے ہیں۔ پروگرام میں شرکت کی دعوت قبول کرنا نہ کرنا اسی کے اختیار میں ہوتا ہے۔ وہی اپنے طور پر شاگردوں کی تربیت و مشق کا انتظام کرتا ہے۔ اگر کوئی شاگرد خلیفہ کی حکم عدولی کرتا ہے یا اس کے خلاف کوئی حرکت پایا جاتا ہے تو خلیفہ اسے شاگردی سے خارج کر دیتا اور اکھاڑے سے نکال دیتا ہے۔ خلیفہ پر یہ ذمہ داری بھی ہوتی ہے کہ وہ پروگرام میں جانے کے لئے تمام اراکین کو تیار کرے اور یہ ایک مشکل کام ہے کیوں کہ یہ لوگ زیادہ تر محنت مزدوری کرتے ہیں اور بعض مضافاتی علاقوں میں کام کرتے ہیں یا بعض لوگ خوردہ فروش ہیں اور وہ بھی چوڑی بازار بات میں اپنی دوکانیں لے جاتے ہیں اور شام کو دیر سے گھر واپس آتے ہیں۔ اب ان کے آنے کا انتظار کیا جاتا ہے۔ ایک آ گیا تو دوسرے کا پتہ نہیں۔ اس لئے

بے چارے خلیفہ کو کافی صبر سے کام لے کر انھیں بہرحال اکٹھا کرنا ہوتا ہے کیوں کہ کسی بھی بدنامی کا داغ اسی کے ماتھے پر لگتا ہے۔

شناخت کا طریقہ

عام طور پر اکھاڑا خلیفہ کے نام سے مشہور ہوتا ہے۔ لیکن بعض اکھاڑے شاعروں کے نام سے بھی منسوب ہیں مثلاً اکھاڑا ذوقی میاں، اکھاڑا صبر استاد، بزم زکی وغیرہ۔

مرکزی اکھاڑا جانشینوں کے ذریعے نسل در نسل منتقل ہوتا چلا جاتا ہے اور اس کا نام تبدیل نہیں ہوتا لیکن خلافت یافتہ شاگردوں کے اکھاڑے انہی کے نام سے منسوب ہو جاتے ہیں۔

بعض اکھاڑے ایسے بھی ہوتے ہیں جن کے سربراہ کسی پیش رو خلیفہ یا استاد کی شاگردی اور اجازت کے بغیر خلیفہ بن جاتے ہیں۔ ایسے اکھاڑوں کی تعداد ٹونک میں زیادہ ہے لیکن رام پور والے خود ساختہ اکھاڑوں کو تسلیم نہیں کرتے۔ وہاں ان کی حیثیت ناجائز اولاد کی سی ہو کر رہ جاتی ہے اور آخر کار اکھاڑے کے سربراہ کو کسی نہ کسی سے اجازت حاصل کرنا پڑتی ہے۔ مثلاً رام پور کے منجو خاں نے کسی استاد یا خلیفہ چہار بیت کی شاگردی اور اجازت کے بغیر اکھاڑا بنا لیا تھا لیکن شہر کے کسی اکھاڑے نے انہیں منظور نہیں کیا۔ بالآخر منجو خاں کو ایک چہار بیت گو شاعر ذوقی میاں ساکن دو محلہ روڈ سے اجازت لینا پڑی۔ حالاں کہ ذوقی میاں کسی چہار بیت اکھاڑے سے باقاعدہ طور پر وابستہ نہیں تھے۔ اس لیے وہ اجازت دینے کے مجاز نہیں تھے لیکن لوگوں کی تشفی کے لیے اتنا بھی کافی تھا۔ بھوپال میں بھی اس روایت کا احترام کیا جاتا ہے لیکن ٹونک والے اس کی پروا نہیں کرتے۔ وہاں تو جسے شوق ہو ایک اکھاڑا بنا لیا۔ نواب اسمٰعیل خاں کے زمانے میں دادو خاں لاہور سے بہت سے خود ساختہ اکھاڑے بنا لیے۔ اس سے قبل ٹونک میں صرف دو اکھاڑے تھے۔ ایک محلہ جبہ کی اور دوسرا کی تھی۔ نواب اسمٰعیل خاں نے خود ساختہ اکھاڑوں کے سربراہوں کے پگڑی بدل کر منظوری دے دی۔

رام پور کی طرح ٹونک میں بھی استادی شاگردی کی روایت رائج ہے کچھ عرصہ قبل تک

وہاں یہ رواج تھا کہ جس کے پگڑی باندھی جاتی وہ تمام مقامی اکھاڑوں کو کھانا کھلاتا، چائے پلاتا، لڈو بانٹتا اور ہار گجرے پہناتا۔ نواب اسمٰعیل خاں سے قبل چہار بیت سیکھنے کے لیے لوگوں کو کافی محنت کرنا پڑتی تھی۔ وہاں اس وقت صرف سپاہی پیشہ لوگ ہی اس روایت سے وابستہ تھے۔ یہ لوگ آسانی کے ساتھ کسی کو چہار بیت نہیں سکھاتے تھے بقول مولانا سیاح:

"جس وقت میرا شباب کا زمانہ تھا تو اس وقت یہاں پلٹن کے اندر بہت بڑا ماحول تھا۔ السوں ویسوں کو تو چہار بیت یاد ہی نہیں کراتے تھے۔ برسوں میں جو کھڑا ہو کر سیکھا کرتا تھا، اسے سکھاتے تھے۔ سُر اور لے کی بڑی قیمت تھی۔"

طریقہ پیشکش

سنگتی ساز | صوبہ سرحد میں چہار بیت ڈھول، دف اور رباب کے ساتھ پیش کی جاتی ہے لیکن ہندوستان میں اس کے ساتھ صرف دف کی سنگت دی جاتی ہے جسے چہار بیت دف کہتے ہیں اور تنبل بھی کہتے ہیں۔ تنبل غالباً طنبل کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ ہندوستان میں دف کا رواج مسلمانوں کی آمد کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ چہار بیت میں استعمال ہونے والے دف کا سائز عام دفلی یا دفلے سے عموماً بڑا ہوتا ہے جس میں جنگلے لگے ہوتے ہیں۔ اس کا فریم لکڑی یا اسٹیل کا ہوتا ہے جس پر کمرے کی کھال منڈھ دی جاتی ہے۔ اس پر چہار بیت گانے والے اپنے اپنے شوق کے مطابق جانور، پھول پتے وغیرہ بنوا لیتے ہیں۔ کچھ لوگوں کے دف پر ان کا نام بھی ہوتا ہے۔

نشست | گانے کے ارکان نصف دائرے کی شکل میں بیٹھتے ہیں۔ کل نصف میں خلیفہ اور دو چار ہمنوا ہوتے ہیں جن کی آواز بلند اور [illegible] قوی ہوتی ہے۔ باقی ہمنوا [illegible] کے پیچھے [illegible] صفوں میں [illegible] صفوں میں [illegible] ہوتے ہیں۔ کل نصف [illegible]

دوسرا کھڑا کر لیتے ہیں۔ دوسری صف کے ہمنوا دونوں گھٹنوں پر کھڑے ہو جاتے ہیں اور تیسری صف والے مکمل طور پر کھڑے رہتے ہیں۔ تھک جانے پر بیٹھ بھی سکتے ہیں۔

گانے کا ڈھنگ کلام شروع کرنے سے پہلے صرف دف نوازی کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ سارے ہم نوا ایک ساتھ مل کر کسی مخصوص تال پر دف بجاتے ہیں۔ یہ دور دو یا تین منٹ تک چلتا ہے۔ غالباً اس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ سامعین اپنی گفتگو چھوڑ کر کلام سننے کے لیے تیار ہو جائیں اور خاموشی اختیار کر لیں۔ دف نوازی کا سلسلہ ایک جھٹکے کے ساتھ ختم کر دیا جاتا ہے۔ پھر خلیفہ چہارہیت کا مکھڑا سر یا مطلع شروع کرتا ہے اور باقی لوگ اس کی ہمنوائی کرتے ہیں۔ پھر خلیفہ بند پڑھتا ہے۔ بند کے مصرعے ٹونک اور بھوپال میں تنہا خلیفہ ادا کرتا ہے اور باقی افراد انترے کے بعد صرف ٹیپ پر خلیفہ کے ہم نوا ہوتے ہیں لیکن رام پور میں انترے کے سوا تمام مصرعوں کو ہم نوا دہراتے ہیں۔ انترہ صرف خلیفہ اٹھاتا ہے۔ البتہ جہاں اس کی سانس ٹوٹنے کا اندیشہ ہوتا ہے وہاں اس کے داہنے اور بائیں بازو مصرعے کو پکڑ لیتے ہیں۔ ٹیپ اور انترے کے علاوہ باقی مصرعوں سے پہلے رام پور میں عموماً کھیتے اور ٹونک والے اکثر لفظ "اچھا" لگاتے ہیں۔ پہلے حمد پڑھی جاتی ہے پھر نعت اور اس کے بعد بہار یہ دور شروع ہوتا ہے۔

رقص اور پینترہ بازی ٹونک اور بھوپال میں گانے کے ساتھ رقص اور پینترہ بازی بھی ہوتی ہے۔ انترے کے اتار کے فوراً بعد جب ٹیپ کا اعادہ ہوتا ہے تو جوش و خروش کے عالم میں اگلی صف کے ہمنوا مع خلیفہ سپاہیانہ رقص کرنے لگتے ہیں۔ یہ رقص تلوار کے پینترے پر مشتمل ہوتا ہے۔ ان پینتروں کا کوئی مقررہ اصول نہیں ہے۔ ہر ہمنوا کے افراد اپنے اپنے طور پر پینترے کھیلتے ہیں اور ساتھ ہی دف کو اٹھا کر اونچا بجاتے اور چھاتے ہیں۔ رام پور والے اپنے جوش کا اظہار صرف دفوں پر اتارتے ہیں وہ رقص نہیں کرتے البتہ ٹونک والے جو کہ پوری طاقت سے دفوں پر بے تحاشا ضربیں لگاتے ہیں۔

راقم الحروف کو یاد ہے کہ ۲۷ ستمبر ۱۹۹۳ء کو میر گنج میں منعقدہ ایک جلسے میں رام پور کے حاجی بچھن اور ان کے ہمنواؤں نے اس طرح یکے بعد دیگرے چار دف توڑ ڈالے۔

رقص کے علاوہ بھی چہار بیت خواں مختلف قسم کی جسمانی حرکات اور فقروں سے اپنی پیش کش کو مؤثر بناتے ہیں۔ اگر سامعین نئے ہوں تو یہ لوگ ایک دو چہار بیتیں پیش کرنے کے بعد ان کی پسند کا اندازہ کر لیتے ہیں: کس طرح کے مضمون پر داد، اور روپیہ زیادہ ملتا ہے اس کا اندازہ لگانے کے بعد وہی مواد پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اگر سامعین تماش بین سوقیانہ ذوق رکھنے والے ہیں تو یہ حضرات مبتذل مضامین کی چہار بیتیں پڑھتے ہیں، آپس میں یا تماش بین سے استعارتی زبان میں یا کھلم کھلا فحش باتیں کرتے ہیں۔ رکیک اور غیر سنجیدہ حرکات کا سہارا لیتے ہیں۔ لیکن اگر محفل میں پڑھے لکھے سنجیدہ اور دین دار لوگ بھی موجود ہوں تو چہار بیت خواں اپنی جسمانی حرکات اور فقرہ بازی کو محدود کر لیتے ہیں۔ اور اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ کوئی غیر شائستہ حرکت سرزد نہ ہو جائے اور کلام بھی ابتذال و رکاکت سے پاک ہو۔ ایسی محفلوں میں چہار بیت خواں کھل کر اپنے فن کا مظاہرہ نہیں کر پاتے۔

خلیفہ کی فطرت پر بھی پیش کش کا انحصار ہوتا ہے۔ اگر وہ سنجیدہ اور پرہیزگار انسان ہے تو اس کے ہمنوا بھی نازیبا حرکتوں سے باز رہتے ہیں۔ اس کے علاوہ گھروں میں منعقد چہار بیت آراستہ کی جاتی ہے تو وہاں لحاظ رکھتے ہوئے رقص کی مدہ نیت و دلکشی سے گریز کیا جاتا ہے۔

چہار بیت کے مقابلے | چہار بیت کے مقابلے بڑے دلچسپ ہوتے ہیں۔ جس طرح تیر و تفنگ اور تلوار کی لڑائیوں میں دو فوجیں ایک دوسرے کے سامنے صف بندی کرتی ہیں اسی طرح چہار بیت کے مقابلوں میں دونوں گروہ اپنے دف لے کر ایک دوسرے کے مقابل صف آرا ہوتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہوتا ہے کہ وہ صفیں باندھتے تھے یہ حلقہ بناتے ہیں۔ ایک گروہ حلقے کی شکل میں دو صف بنتے اور ایک دوسرے کے دف پر دف کی چوٹ موقع کی یا مناسبت سے برستی ہے۔ [illegible]

چہار بیت کے مقابلوں میں اکثر ایک شعری زمین مقرر کر دی جاتی ہے اور تمام حریف اکھاڑوں کو اسی زمین میں چہار بیتیں پڑھنا ہوتی ہیں۔ یا یوں ہوتا ہے کہ دو اکھاڑے آمنے سامنے بیٹھ گئے۔ پہلے ایک اکھاڑے نے کوئی چہار بیت پڑھی۔ پھر دوسرے اکھاڑے کی باری آتی ہے تو وہ حریف کی چہار بیت کے جواب میں اسی ردیف و قافیے اور اسی بحر کی ایسی چہار بیت پیش کرنے کی کوشش کرے گا جو موضوع، انداز بیان اور گائکی کے اعتبار سے زیادہ مؤثر ہو۔ پھر پہلا اکھاڑا اس کا جواب پیش کرے گا۔ اس عمل کو سوال جواب یا جوڑ توڑ کہتے ہیں۔ یہ سلسلہ اسی طرح جاری رہتا ہے حتیٰ کہ ان میں سے کوئی ایک ہار مان لے لیکن بعض اوقات ایسا بھی ہوا ہے کہ تین تین دن متواتر یہ مقابلہ چلتا رہا ہے اور کسی نے ہار نہیں مانی ہے کیوں کہ دونوں کے پاس ایک ایک زمین میں پچاس پچاس سو سو چہار بیتیں ہوتی ہیں اور اگر یہ ذخیرہ ختم بھی ہو جائے تو فی البدیہہ کہنے والے استاد بھی موجود ہوتے ہیں۔ ادھر ایک اکھاڑے نے چہار بیت کہی دوسرے کے پاس اس کا جوڑ اتیار ہے۔

فی زمانہ چہار بیت مقابلوں میں ہار جیت کا فیصلہ کرنے کے لیے جج مقرر کیے جاتے ہیں۔ ہلکی موضوع یا مطلع زمین مقرر نہیں ہوتا۔ صرف پیش کش کا مقابلہ ہوتا ہے۔ ہر اکھاڑے کو مقررہ وقت میں ایک دو ایک نعت اور اس کے بعد بہار یہ چہار بیت پیش کرنا ہوتی ہے۔ اور میں جج حضرات مال دور در سوم نمبر پر آنے والے اکھاڑوں کا اعلان کرتی ہیں۔ ان کو حسب درجہ کپ یا شیلڈ پیش کی جاتی ہے۔

[illegible] چہار بیت شاعری کے مقابلے ہوتے تھے۔ [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

چہار بیت مقابلوں کا ایک انداز وہ بھی تھا جب رقیب خانی، غمّاز خانی اور چھوٹ کی دھندلی، ہجو یہ چہار بیتیں پڑھی جاتیں اور نوبت لٹھ پونگوں تک پہنچتی۔ رام پور، ٹونک اور بھوپال کے نوابین کو جب چہار بیت کا شوق ہوا تو درباروں میں بھی چہار بیت کے جلسے منعقد ہونے لگے۔ ٹونک کے آخری نواب اسمٰعیل خاں کو چہار بیت کے مقابلے کرانے کا بہت شوق تھا۔ لیکن یہ مقابلے صرف پیش کش کے ہوتے تھے جن میں کوئی زمین مقرر نہیں ہوتی تھی۔ جیتنے والی پارٹی یا اکھاڑے کو نواب کی طرف سے معقول انعام دیا جاتا تھا۔ ہار جیت نواب کی مرضی پر منحصر تھی۔ ایک دو بار کوئی اکھاڑا جیت گیا تو نواب کو یہ فکر لاحق ہو جاتی کہ اب اسے ہروانا چاہیے۔ اس سلسلے میں مرحوم احمد حسن سیّاں نے اپنا ایک واقعہ سناتے ہوئے کہا:

"نواب نے ہمارے دو ٹکڑے کر دیے تھے۔ تو ٹکرایا اور ٹکرانے کے بعد میری پالٹی (پارٹی) کو جتا دیا کہ بھئی پہلوان ہی بڑھ گئے۔ اس کے بعد نواب نے بہت ارادہ کیا کہ ان کو ہروا دوں۔ جب پالٹی ٹکرائی تو اس میں سے میں ہٹ گیا کہ ہری وری مانی جائے گی میری پالٹی۔ لیکن میرا ہر قوموں میں نام نی ہوگا۔" ۵۹

بھوپال میں مقابلے کے وقت ایک میدان میں چاروں کونوں پر چار اسٹیج بنائے جاتے تھے جن پر بیک وقت چار اکھاڑے بیٹھتے تھے۔ بیچ میں تماش بین بیٹھتے تھے۔ ہر اکھاڑا اس کو جو جتاتا تھا اپنا حریف بنا لیا کرتا تھا۔ جس اکھاڑے کی ہاری ہوتی تماش بین اس کی طرف مخاطب ہو جاتے۔ بڑا دلچسپ منظر ہوتا تھا۔ لیکن اب ایسا نہیں ہے۔ ہر اکھاڑا دور میں ہر اکھاڑا اپنی ہاری پر کلام پیش کرتا ہے۔

دف نوازی عام طور پر چہار بیت میں صرف دف بجایا جاتا ہے جس کے [illegible] دف نوازی کا آغاز ہوتا ہے [illegible] جب [illegible] کے مصرعے کا اعادہ ہوتا ہے تو صرف [illegible]

کے سب پورے جوش و خروش کے ساتھ دف پر ضربیں لگاتے ہیں۔ ان ضربوں کو ٹھیکہ کہتے ہیں۔ چوک یا بند کے مصرعوں پر صرف ٹھیکے سے کام لیا جاتا ہے جسے موسیقی کی اصطلاح میں پرن کہتے ہیں۔ چہار بیت میں بجنے والے دفوں کی ملی جلی آوازیں ایک عجیب نرالہ ماحول قائم کر دیتی ہیں۔ اس ماحول سے متاثر ہو کر رضا علی عابدی نے کہا تھا:

"چار بیت کے پس منظر میں دف اور تنبل بجا کرتے ہیں۔ کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ لشکر آ رہے ہیں اور کبھی لگتا ہے کہ قافلے جا رہے ہیں۔" [illegible]

تماشبین سامعین کا ردعمل چار بیت کے تماشبین یا سامعین پورے انہماک اور شوق کے ساتھ چار بیت سنتے ہیں۔ نعت یا حمدیہ چار بیت کا احترام کرتے ہیں اور اتنی دیر بیڑی سگریٹ نہیں پیتے۔ دھن اور لے کے علاوہ کلام پر بھی پوری توجہ دیتے ہیں۔ اگر انتہا پر کسی کا سُر بگڑ جائے یا آواز ساتھ چھوڑ دے تو یہ حضرات فوراً کوئی مزاحیہ فقرہ چست کر دیتے ہیں جو کہ اکثر مبتذل ہوتا ہے۔ مثلاً:

"جرو! (جورو) کے پاس جاتے تو [illegible] آواز نکالے جب جرو کے پاس بیٹھ کے آواز نکالے گا تو ایسی ہی حال ہوگا۔" [illegible]

اور اگر آواز پاٹ دار ہے، دیر تک کھینچتا ہے تو اس طرح داد دیتے ہیں "واہ واہ واہ واہ، کیا بات ہے بیٹے، جیتے رہو بیٹے۔" کوئی کہتا ہے "شاگرد اچھا ہے" [illegible] اچھا چار بیت سننے والے خوش ہو کر روپیہ بھی نذر کرتے ہیں اور کبھی کبھی [illegible] چار بیت کے گلے میں ڈال دیتے ہیں۔ بعض [illegible] ہمنوائی [illegible] کے پیچھے جا کر چار بیت [illegible] میں شامل ہو جاتے ہیں۔ [illegible] کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ لوگوں نے وجد میں آ کر [illegible] چاک کر دیتے ہیں۔

غرض کہ چار بیت کے سامعین اس صنف [illegible] رکھتے ہیں [illegible] ان کی بدولت یہ روایت آج تک جاری و ساری ہے۔ کیونکہ جب [illegible] موجودگی میں چار بیت کی قدیم روایت کی مقبولیت [illegible] سامعین موجود [illegible]

حواشی

۱۔ اسٹینڈرڈ ڈکشنری آف فوک لور جلد ۵، امریکہ ۱۹۴۹ء ص ۱۰۳۳

۲۔ ایضاً ایضاً

۳۔ ملاحظہ کیجئے پروفیسر محمد حسن کے مضامین مشمولہ "اردو میں لوک ادب" مرتبہ قمر رئیس ص ۲۹ اور "کمپیٹو انڈین لٹریچر جلد اول پہلی شاعت، دہلی ص ۱۴۴

۴۔ بحوالہ عثمانی ابواللیث، ۱۹۹۰ء، "چہار بیت۔ ایک عوامی صنف شاعری" مشمولہ "اردو میں لوک ادب" مرتبہ قمر رئیس، ص ۱۷۳

۵۔ فاروقی خلیق احمد ۱۹۸۰ء "اتر پردیش کے لوک گیت" نئی دہلی، ص ۴۳۰

۶۔ ڈبائیوی، بنول ۱۹۵۰ء "اردو کا عوامی ادب۔ سوانگ یا نوٹنکی" مشمولہ "اردو میں لوک ادب" مرتبہ قمر رئیس نئی دہلی، ص ۹۷ - ۹۸

۷۔ موصوف سے یہ گفتگو ان کی وفات سے ایک روز قبل ۲۹ مئی ۱۹۹۰ء کو راقم نے حکیم ظہور احمد کے مطب واقع محلہ قافلہ (ٹونک) پر کی تھی۔

۸۔ ڈاکٹر عبدالحی خاں، ۲۵ مئی ۱۹۹۰ء موصوف سے یہ گفتگو ایک انٹرویو

۹۔ سیال، احمد حسن، ۲۹ مئی ۱۹۹۰ء، زبانی گفتگو

۱۰۔ عابدی رضا علی ۱۹۱۹ء بی۔بی۔سی۔ لندن کا ایک ریڈیو فیچر۔ صاحب زادہ شوکت علی خاں نے اس پروگرام کا ذکر کیا جو ہمیں کیسٹ راقم کو مہیا کیا۔

۱۱۔ ۵ اکتوبر ۱۹۹۲ء کو رام پور میں منعقدہ ایک جلسہ چہار بیت کے دوران ایک سامع کا فقرہ۔

چوتھا باب

چہار بیت کے اہم مراکز اور اکھاڑے

رام پور میں چہار بیت کا پہلا اکھاڑا قائم ہو جانے کے بعد متعدد لوگ باقاعدہ طور پر خلیفہ بنانے لگے جن میں سے بعض حضرات تلاش معاش میں جب ٹونک بھوپال مراد آباد، مرادآباد، چاندپور، حیدرآباد اور کراچی وغیرہ جا کر آباد ہوئے تو یہ روایت وہاں بھی رائج ہوئی اور اس طرح چہار بیت کے مختلف مراکز قائم ہو گئے۔ ان مراکز میں چہار بیت گوئی اور چہار بیت خوانی کا اسلوب تقریباً یکساں ہے۔ البتہ غور و مطالعہ کرنے پر بعض امتیازی خصوصیات بھی نظر آ جاتی ہیں۔

فن کی خصوصیات کے اعتبار سے چہار بیت کے تین اہم مراکز ہیں۔ رام پور، ٹونک اور بھوپال۔ باقی مقامات ان ہی کے ذیلی مراکز ہیں۔ مراد آباد، مچھلی شہر اور چاندپور رام پور کے ذیلی مراکز ہیں۔ احمد آباد، کرچی گجرات کا شہر ہے لیکن چوں کہ یہاں چہار بیت کی روایت کو مغلوں و مقبولوں نے ٹونک کا غائب تعلق ہے اور یہاں کی چہار بیت خوانی پر ٹونک ہی کا اثر غالب ہے لہٰذا ٹونک کا ذیلی مرکز مانا جائے گا۔ کراچی میں رام پور اور ٹونک ہی کے فن کاروں نے اس روایت کو آگے بڑھایا ہے لہٰذا اس کی حیثیت بھی مشترک مرکز کی ہے۔ حیدرآباد میں بھی یہ روایت ٹونک ہی کی مرہون منت ہے لہٰذا کہ حالات کو دیکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ ٹونک سے مشابہت ہے۔ لیکن موجودہ حالات کی بنا پر کوئی رائے نہیں کہی جا سکتی۔ ذیل میں ان مراکز سے وابستہ اکھاڑوں کا تعارف پیش کیا جا رہا ہے جن میں ان کے قیام اور ان سے متعلق بارے میں تفصیلی معلومات فراہم کی گئی ہے۔

رام پور

رام پور میں جب عبدالکریم خاں نے چہار بیت کا اکھاڑا قائم کر کے متعدد لوگوں کو اپنا خلیفہ بنایا تو ان میں سے بعض حضرات کو بوجوہ رام پور چھوڑنا پڑا۔ لیکن یہ لوگ جہاں بھی گئے، چہار بیت کے اکھاڑے قائم کیے بغیر نہ رہ سکے۔ ان حضرات کے بارے میں تو گفتگو بعد میں کی جائے گی پہلے مقامی خلفاء کا تذکرہ ضروری ہے۔

عبدالکریم خاں نے چھ اور بعض روایتوں کے مطابق پانچ شاگردوں کو خلیفہ بنایا جن کے نام اس طرح ہیں:

۱۔ محبوب علی خاں۔ ۲۔ کفایت اللہ خاں کفایت۔ ۳۔ نجف خاں نجف۔ ۴۔ کرم اللہ خاں نہنگ۔ ۵۔ گل باز خاں عرف گل خاں۔ ۶۔ جان محمد خاں

سلسلہ محبوب علی خاں

محبوب علی خاں چہار بیت کے شاعر تھے محبوب علی تخلص کرتے تھے۔ پڑھتے بھی بہت اچھا تھے۔ انھوں نے متنوع موضوعات پر چار بیتیں لکھیں۔ بیتوں کے تجربے بھی کیے۔ ان کے اکھاڑے میں نیاز حسین عرف نیازو بڑی پاٹ دار آواز کا مالک تھا۔ تین فرزند تھے خدم علی خاں، عنایت علی خاں اور عبدالعلی خاں۔ شاگردوں میں غلام علی خاں، اپنے علی بہادر خاں اور نبی میاں نے کافی نام کمایا۔

غلام علی خاں

غلام علی خاں نے چہار بیت میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنے شاگرد بنائے جن میں ہمن خاں، سبحان شاہ خاں، عنایت حسین حافظ، گورے خاں محفوظ، حافظ عبدالغنی عرف حافظ غنو، مولوی جان محمد دکھنی، عصومی خاں منہ جلہ، چھمن نور باف، منور انصاری، چھیدا بھائی، نجف خاں، محسن خاں خٹک، قمر علی خاں اور منور انصاری کافی مشہور ہوئے۔ غلام علی خاں نے اپنی حیات میں چھمن نور باف، منور انصاری، عصومی خاں منہ جلہ، حافظ غنو، حافظ عنایت حسین حافظ اور گورے خاں محفوظ کو خلیفہ بنایا۔

ان میں دھومی خاں منہ جلا فن چہار بیت سرائی میں مشاق تھا اور اس کے مثل پاٹ دار آواز اس کے ہم عصروں میں کسی کی نہیں تھی۔ ۱۹۳۰ء کے قریب اس کا انتقال ہوا۔ حافظ نمو نے بھوپال میں سکونت اختیار کرلی اور وہاں اپنے استاد کا نام روشن کیا۔ آخر وقت میں گورے خاں خلف لال خاں کے سر پہ پٹکا اپنے سر کا غلام علی خاں صاحب نے بھرے جلسے میں باندھ کر خلیفہ بنا دیا تھا۔ بعد وفات وہ پٹکا گورے خاں نے چھمن نور باف کو دے دیا اور چھمن نے وہ پٹکا جلسۂ عام میں حافظ عنایت حسین خاں کے سر باندھ کر جانشینِ غلام علی خاں کے لقب سے ملقب کیا۔ حافظ عنایت حسین خاں نے ایک جلسۂ مخصوص میں قمر صاحب کے لیے اعلان کیا کہ ذریعۂ استاد کی پگڑی کے میں جانشین ہوں۔ بعد میرے یہ پگڑی پانے کے اور جانشینی کے مستحق قمر صاحب ہوں گے۔ میں اپنا قائم مقام قمر صاحب کو کرتا ہوں۔[۱] ایک روایت یہ بھی ہے کہ غلام علی خاں کے انتقال کے بعد ان کی بیوہ نے قمر استاد کو اجازت دی۔[۲] بہر حال قمر استاد ایک عرصے تک اس ذمہ داری کو نبھاتے رہے اس کے بعد انھوں نے صفدر علی خاں خلفِ غلام علی خاں کو جانشین بنا دیا اور خود ایک علیحدہ اکھاڑا قائم کرلیا۔

قمر علی خاں صرف قمر استاد

چہار بیت گو تھے۔ استاد کی حیات میں پڑھتے بھی تھے لیکن آواز مناسب نہیں تھی لہٰذا غلام علی خاں نے انھیں صرف لکھنے کا مشورہ دیا جس پر انھوں نے عمل کیا لیکن اکھاڑے کے ساتھ بیٹھا کرتے تھے۔ ان کے شاگردوں میں خنجر استاد نے کافی شہرت حاصل کی۔ تقسیم ہند کے بعد قمر استاد کراچی چلے گئے۔ وہاں بھی انھوں نے ایک اکھاڑا قائم کیا جس کو ان کے بیٹے آج بھی برقرار رکھے ہوئے ہیں۔ رام پور میں وہ اپنا اکھاڑا اپنے ایک خلیفہ رئیس خاں ثانی کو سونپ گئے جس کو وہ آخری عمر تک چلاتے رہے۔ رئیس خاں کا شمار رام پور کے نہایت عمدہ گانے والوں میں ہوتا تھا۔ ان کے انتقال کے بعد اکھاڑے کا نظم و نسق محمد احمد خاں نے اپنے ذمہ لے لیا۔ موصوف بھی اپنے استاد کی طرح خوش گلو اور چہار بیت سرائی کے اصولوں سے واقف ہیں۔ پہاڑی دروازے پر رہائش ہے۔ محمد احمد خاں کے کھاڑے میں چھمن خاں کی آواز اپنے ہمعصروں میں سب سے زیادہ مترنم اور پاٹ دار ہے۔

صفدر علی خاں خیال اپنے والد غلام علی خاں کے شاگرد تھے۔ مزاج میں تصوف کی لگن تھی لہٰذا دنیاداری کے جھمیلوں سے دور رہنا پسند کرتے تھے۔ ایک مرتبہ پیلی کے جنگل میں چلے گئے اور کئی سال کے بعد واپس ہوئے اور گھر کی ذمہ داریاں سنبھالیں۔ تبھی سے چہار بیت کا شوق پیدا ہوا اور آخری وقت تک والد کے اکھاڑے کی قیادت کرتے رہے۔ ان کے انتقال کے بعد ان کے پسر منن خاں سیٹھ کو منتظم اکھاڑا بنایا گیا۔ ۱۹۲۵ء میں منن سیٹھ بسلسلۂ تجارت احمد آباد چلے گئے۔ وہاں انھوں نے منن خاں ثانی رام پوری کو جو کہ وجے میل میں کام کرتے تھے خلیفہ بنا کر اپنا ایک اکھاڑا قائم کیا۔ منن سیٹھ چالیس سال احمد آباد میں قیام کرنے کے بعد ۱۹۶۵ء میں مستقلاً رام پور آگئے اور یہاں اپنے قدیم اکھاڑے کے منتشر شیرازے کو از سر نو منظم کیا۔ تقریباً ایک سو دس سال کی عمر میں ۱۹۸۶ء میں وفات ہوئی۔

منن سیٹھ کے بعد ان کے فرزند محمد امین خاں اختر اکھاڑے کے جانشین بنائے گئے جو کہ آج تک اپنی ذمہ داری کو بحسن و خوبی نبھا رہے ہیں۔ امین خاں قدیم رنگ کے پرستار ہیں۔ زیادہ تر عبدالکریم خاں، محبوب علی خاں اور غلام علی خاں کی چار بیتیں پڑھتے ہیں۔

سلسلہ کفایت اللہ خاں کفایت

کفایت اللہ خاں چہار بیت لکھتے بھی تھے اور گانے میں بھی مشاق تھے۔ ان کے شاگردوں میں غلام نبی خاں ماضی اور وزیر محمد خاں بہت مشہور ہوئے۔ آخر الذکر کچھ عرصہ رام پور میں رہ کر مراد آباد چلے گئے اور وہاں اس صنف کو فروغ دیا۔

غلام نبی خاں ماضی عرف ماضی استاد ماضی، استاد چہار بیت کے شاعر تھے اور گانے میں بھی کمال حاصل تھا۔ ان کے خلفا میں علی بہادر خاں، مہدی خاں اور پیارے خاں مشہور ہوئے۔ پیارے خاں مہدی خاں کے برادر حقیقی تھے اور محلہ چھلوارہ میں مولانا امتیاز علی خاں عرشی کے پڑوس میں رہتے تھے۔ فوج میں ملازم تھے۔ مہدی خاں کے بیٹے اور پوتے پاکستان میں فوجی

عہدوں پر ملازم تھے۔ [۵]

وزیر محمد خاں کفایت اللہ خاں کے دوسرے خلیفہ تھے۔ ۱۸۵۷ء میں نبیرۂ نواب دوندے خاں کی فوج میں ملازم ہو کر مراد آباد چلے گئے اور وہیں سکونت اختیار کر لی۔ جب انگریز دوبارہ مراد آباد پر قابض ہو گئے تو نواب مجو خاں کے ایک صاحب زادے کے یہاں ملازمت اختیار کر لی اور وہیں اپنے ذوقِ چہار بیت خوانی کی تسکین کرتے رہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے وہاں باقاعدہ ایک جماعت بنائی جس سے آگے چل کر بہت سے افراد وابستہ ہو گئے اور مراد آباد میں چہار بیت کی محفلیں گھر گھر منعقد کی جانے لگیں۔

سلسلہ نجف خاں نجف

نجف خاں محبوب علی خاں کے قریبی عزیز تھے۔ آخری وقت تک رام پور ہی میں رہے اور متعدد شاگرد و خلیفہ بنائے۔ ایک اکھاڑا پہلوانی کا بھی چلاتے تھے جو اکھاڑ بھنتا استاد ہی کی ایک شاخ تھا۔ آج کل نزاکت خاں پہلوان (بلاسپور گیٹ) اس اکھاڑے کے جانشین ہیں۔ موصوف چہار بیت سننے کے بے حد شوقین ہیں اور اپنی رہائش گاہ پر جلسے منعقد کراتے رہتے ہیں۔

نجف خاں پڑھنے کے ساتھ ساتھ چہار بیت کمپوز بھی کرتے تھے۔ ان کے شاگردوں میں احمد علی خاں، جیون خاں، ثابت شاہ خاں اور بڈا استاد زیادہ مشہور ہوئے۔ اولاد میں کوئی جانشین نہیں ہوا۔ ایک لڑکی ہے اس کا تسلسل جاری ہے۔[۵]

احمد علی خاں احمد علی خاں کے متعدد شاگردوں میں دھومی خاں دریائی مشہور ہوئے جن کو خلیفہ بنایا گیا۔ ۱۹۴۰ء تک بقید حیات تھے۔ انگوری باغ کی دیوار کے زیر سایہ اتوار کو ہفتے میں ہفتے کے روز ان کا جلسہ ہوا کرتا تھا۔ پوری وضع داری کے ساتھ استاد کی بخشی ہوئی ذمے داری کو نبھاتے رہے۔[۶] ان کے ایک شاگرد دھومی خاں منہ جلے کے نام سے مشہور تھے جن کا چہار بیت خوانی میں کوئی ثانی نہیں تھا۔ ہمعصروں میں سب سے زیادہ پاٹ دار آواز رکھتے تھے۔ گھیر سیف الدین خاں میں رہتے تھے اور وہیں ان کا اکھاڑا تھا۔

جیون خاں

جیون خاں صرف گاتے تھے۔ ایک عرصہ رام پور میں چہار بیت سرائی کی خدمت انجام دینے کے بعد بسلسلۂ معاش امروہہ چلے گئے اور وہیں کے ہو رہے۔ امروہہ میں چہار بیت کی روایت کا قیام انہی کی کوششوں کا نتیجہ ہے۔ وہاں انھوں نے بہت سے شاگرد بنائے اور بعض کو خلافت بھی دی جن میں ایک صاحب بنیاد علی خاں تھے۔ ۱۹۲۷ء میں انتقال ہوگیا۔ بنیاد علی خاں کے بھی متعدد خلیفہ تھے جنھوں نے اس سلسلے کو آگے بڑھایا جو کہ تا حال جاری ہے۔ جیون خاں کے دوسرے خلیفہ کے سلسلے سے وابستہ عبدالوحید خاں کا اکھاڑا ۱۹۴۰ء میں جاری تھا۔ آج بھی امروہے میں اس سلسلے سے بہت سے اکھاڑے وابستہ ہیں۔ تیسرے خلیفہ چاند پور اور نجیبوں میں بغرض تجارت جاتے رہے اور بہت دنوں تک ان مقامات پر ان کا قیام رہا۔ انہی سبب سے وہاں کئی عمدہ اکھاڑے آج موجود ہیں۔

ثابت شاد خاں

ثابت خاں کے خلیفہ تھے اور فوج میں ملازمت کرتے تھے۔ تھے تو جیون کے قریب مکان تھا اور وہیں ان کا [illegible] وہ کوئی نہیں تھی [illegible] اپنے ہمشیرہ زادے میاں خاں کو متبنیٰ بنالیا تھا جو کہ اب وہ [illegible] جانشین [illegible] شاد خاں [illegible] چہار بیت [illegible] کا [illegible] ۱۹۵۵ء کے آس پاس انتقال کیا۔

شاہد قاسم عرف بڑا استاد

[illegible]

میاں خاں

[illegible]

سے مشرف ہوئے۔ جب رام پور میں ان کے مقدمے کا نہ مدعی رہا اور نہ گواہ تو لوگوں کے بلانے پر واپس آ گئے اور چار بیت بازی کا سلسلہ از سر نو شروع کیا۔

میاں خاں نے استاد کے اکھاڑے کو صرف قائم ہی نہیں کیا بلکہ اس کو بام عروج پر پہنچایا۔ تھانولہ (مراد آباد) میں ان کی کھنڈسار تھی اس لیے زیادہ تر وہیں رہتے تھے شروع میں ہر جمعرات اور بعد میں ہر نوچندی جمعرات کو صبر تسلیمی کے گھر پر جلسہ ہوا کرتا تھا۔ میاں خاں اس میں شرکت ضرور کرتے۔ ان کے شاگردوں میں سید حشمت میاں، قیوم خاں مقلاس، خورشید عالم خاں، مرشد میاں مرشد مجددی، صاحب زادہ عاجز میاں رنگین لباس اور صاحب زادہ عکس کافی مشہور ہوئے۔ عاجز میاں کی چار بیت ع منزل ہستی میں یار جو کوئی بچھڑ گیا۔ پھر خبر اس کی نہ ملی، بہت زیادہ مقبول ہوئی۔

میاں خاں کے مذکورہ تمام شاگرد صاحب خلافت تھے لیکن کچھ عرصہ بعد قیوم خاں مقلاس اور خورشید عالم خاں کو کسی غلطی پر دائرۂ شاگردی سے خارج کر دیا۔ مرشد، عاجز، عکس، مقلاس یہ سب چار بیت کے نہایت کام یاب شاعر تھے۔ جدید رنگ کی بہت سی چار بیتیں ان حضرات نے تخلیق کی ہیں۔ صبر تسلیمی کے وصال (میاں ۱۹۳۷ء) میں انتقال کر گئے۔ عاجز میاں بھی استاد کے سامنے ہی راہی ملک عدم ہو گئے تھے باقی لوگوں نے کام چھوڑ دیا۔ اور اس طرح یہ سلسلہ منقطع ہو گیا۔

رام پور کے موجودہ اکھاڑے

اس وقت رام پور میں ایک درجن سے زیادہ اکھاڑے ہیں جو چار بیت بازی کے شوق کو جو وہ میں قائم رکھے ہوئے ہیں۔ ان کا مختصر تعارف پیش ذیل ہے۔

اکھاڑا غلام علی خاں، محلہ اپکا باغ: اس اکھاڑے کے استاد اور خلیفہ محمد [illegible] خاں بن منن سیٹھ بن صفدر خاں بن غلام علی خاں ہیں۔ موصوف قدیم رنگ کو پسند کرتے ہیں اور زیادہ تر پشتو دھنوں میں چار بیت گاتے ہیں۔

ان کے پاس قدیم چار بیتوں کا وافر ذخیرہ موجود ہے اور اپنے آباؤ اجداد کی اس نشانی کو بحفاظت رکھے ہوئے ہیں۔ پی ڈبلیو ڈی میں ٹھیکیدار ہیں۔ ہائی اسکول تک پڑھے ہوئے ہیں۔ ملنسار آدمی ہیں۔ اس وقت پچاس کے قریب عمر ہوگی۔

اکھاڑا صبر استاد، محلہ ٹٹو والان

صبر استاد یعنی صبر تسلیمی کسی سلسلۂ چہار بیت سے وابستہ نہیں تھے بلکہ اصلاح چہار بیت کی غرض سے اس میدان میں آگئے تھے اور آزادانہ طور پر ایک اکھاڑا تشکیل دے لیا تھا۔ صبر تسلیمی کے بعد بڑے رئیس خاں ان کے جانشین ہوئے۔ ۱۹۷۵ء میں بعمر ۷۵ سال ان کے انتقال کے بعد پسر صفیر خاں اکھاڑے کے سربراہ مقرر ہوئے صفیر خاں غلزئی پٹھان ہیں آواز نہایت پاٹ دار اور مترنم ہے۔ ۱۹۳۰ء میں پیدا ہوئے۔ رضا ٹیکسٹائل رام پور میں ملازمت کی۔ عارضی طور پر کچہری میں بھی چپراسی کی حیثیت سے کام کیا۔ فن چہار بیت خوانی میں انتہائی مشاق ہیں۔ پاکستان میں بھی اپنے جوہر دکھا کر پہلی پوزیشن حاصل کر چکے ہیں۔ موصوف کے پاس اساتذہ خاص طور پر صبر استاد کے کلام کا نایاب ذخیرہ موجود ہے۔ انتہائی خلیق آدمی ہیں۔

اکھاڑا بڑے رئیس خاں

بڑے رئیس خاں والد صفیر خاں نے اپنے ایک شاگرد رشن خاں کو خلافت دے کر ایک علیحدہ اکھاڑا منوا دیا تھا۔ گویا یہ اکھاڑا صبر استاد کی ایک شاخ ہے۔ رشن خاں بھی عمدہ گاتے ہیں اور زیادہ تر صبر استاد کا کلام پڑھتے ہیں۔

اکھاڑا قمر استاد، پہاڑی دروازہ

اس اکھاڑے کو قمر استاد کے خلیفہ چھوٹے رئیس خاں کے جانشین محمد احمد خاں چلا رہے ہیں۔ موصوف مترنم اور پاٹ دار آواز کے مالک ہیں۔ ان کے اکھاڑے میں ایک صاحب بچن نام کے نہایت عمدہ گاتے ہیں۔ ٹیپ کو بھی بلند اور مترنم آواز میں بہت دیر تک کھینچتے ہیں اور لطف یہ کہ چہرے کے نقوش نہیں بگڑتے۔ محمد احمد خاں قدیم وجدید دونوں طرح کی چہار بیتیں ہارمونیم کے ساتھ پیش کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

اکھاڑا نظام الدین، نالا پار

نظام الدین ناخواندہ لیکن موزوں طبع شخص تھے لہٰذا خود چار بیت تخلیق کر لیا کرتے تھے۔ گانے میں بھی مہارت تھی۔ کافی شہرت حاصل کی۔ ۱۹۸۵ء میں انتقال ہو گیا۔ اب ان کے بیٹے اس اکھاڑے کو چلا رہے ہیں لیکن والد کی طرح فعال نہیں ہیں اس لیے اکھاڑے کو کوئی نمایاں مقام نہیں دلا سکے ہیں۔

اکھاڑا مقبول احمد، جلے دل، گوجر ٹولہ

مقبول احمد روایتی انداز کی چہار بیتیں عمدہ ذائقے سے پیش کرتے ہیں۔ حافظہ اچھا ہے لہٰذا پیش رو اساتذہ کا بہت سا کلام ازبر ہے۔ کلمے گاتے خود بھی کمپوز کر لیتے ہیں۔

اکھاڑا شمشیر خاں، پنکھے والا ن

غلام علی خاں کے شاگرد ہیں۔ ۱۹۵۵ء میں والد کے فوت ہو جانے کے بعد خود ایک اکھاڑا قائم کیا۔ حج بیت اللہ سے مشرف ہو چکے ہیں اس لیے حاجی کہلاتے ہیں۔ صاف ستھری شفاف چار بیت پڑھنا پسند کرتے ہیں۔ ان کے اکھاڑے میں خلیل بہت اچھا گاتے ہیں۔

[illegible]

[illegible]

ہیں یاد ہیں۔

اکھاڑا [illegible]

[illegible]

حالت اچھی نہیں ہے۔

اکھاڑا [illegible] میاں، نالا پار

[illegible]

نے اکھاڑے کی باگ ڈور سنبھالی اور اب وہی اس کے منتظم اور خلیفہ ہیں۔

اکھاڑا استاد تھانہ ٹین

نجف خاں نجف کے سلسلے سے وابستہ یعنی تلامذۂ استاد کے خلیفہ ستار استاد کے نام پر یہ اکھاڑا قائم ہے۔ ستار استاد کے جانشین نوشے خاں نے فرزند علی خاں کو اپنا قائم مقام بنا دیا تھا۔ ان کے انتقال کے بعد شہزادے میاں ولی حسنی میاں اس اکھاڑے کو چلا رہے ہیں۔ شہزادے میاں مصنف نہیں ہیں پڑھے ہیں۔ تقریباً دو سال کی عمر سے فنون میں بہت زیادہ دلچسپی ہے۔ والی بال کی یونی ٹیم میں منتخب ہو چکے ہیں۔ حال ہی میں تمام فنون کی مہارت سے مسلح ہوئے ہیں۔

شہزادے میاں اپنے سلسلہ پر بہت اس طرح [illegible] شہزادے میاں [illegible] فرزند علی خاں۔ ستار استاد سے بڑا استاد [illegible] افضل علی خاں صاحب [illegible] شہزادے میاں [illegible] یہ بات تو [illegible] [illegible] یہ بات کسی نے نہیں بتائی۔

[illegible]

نہیں تھے۔ تاہم لوگوں کی تشفی کے لیے اتنا ہی کافی تھا۔ منجو خاں نے اپنے اکھاڑے کا نام اکھاڑا ذوقی استاد رکھا اور خوش گلو نوجوانوں کو اس میں شامل کیا۔ نیز شہر کے حکام سے مل کر چہار بیت کو فروغ دینے کی درخواست کی۔ نتیجتاً رام پور نمائش کے ثقافتی پروگرام میں چہار بیت کو بھی شامل کر لیا گیا اور تقریباً بیس سال سے یہ سلسلہ جاری ہے۔ منجو خاں نے اپنے اکھاڑے کے ذریعے چہار بیت کو ایک بار پھر بام عروج پر پہنچا دیا۔ انھوں نے جن باصلاحیت نوجوانوں کو متعارف کرایا ان میں بابو خاں بہار اور بچھن خاں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ بابو خاں اپنے ہمعصروں میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ آج کل اس اکھاڑے کے خلیفہ جمیل ہیں۔ تین سال ہوئے کہ منجو خاں اللہ کو پیارے ہو گئے۔ جب تک زندہ رہے نمائش کمیٹی کے ممبر رہے اس کے علاوہ ایک بار رام پور میونسپل بورڈ کے بھی ممبر منتخب ہوئے۔ ناخواندہ تھے لیکن بہترین صلاحیتوں کے مالک تھے۔ چہار بیت کے فروغ میں ان کی خدمات ناقابلِ فراموش ہیں۔ انھوں نے اپنے پاس سے روپیہ خرچ کر کے چہار بیت کے پروگرام کرائے۔ ایک بار ایوان کلچرل ہاؤس کی دعوت پر اکھاڑے کو دہلی لے گئے تو سارے ساتھیوں کو اپنے پاس سے چھانی سوٹ بنوا دیے اور صدری سلوا کر دیے کیوں کہ آل جہانی کنور مہیندر سنگھ بیدی نے ان سے اسی لباس میں پروگرام پیش کرنے کو کہا تھا۔

منجو خاں شاعر نہیں تھے لیکن ان کے نام سے بہترین چہار بیتیں منسوب ہیں۔ وکیل فاکہانی کہتے ہیں کہ شہر کے اساتذۂ فن ان کو کلام لکھ کر دیتے تھے مثلاً استاد رام پوری، نظر افغانی وغیرہ۔ آخر الذکر بقید حیات ہیں اور انھوں نے اس بات کی تصدیق کی کہ انھوں نے منجو خاں کو بہت سی چہار بیتیں لکھ کر دی ہیں۔

اکھاڑا محبوب علی خاں، لال قبر اس اکھاڑے کے خلیفہ حاجی بچن ہیں۔ پہلے منجو خاں کے ساتھ کام کرتے تھے۔ بعد میں کسی بات پر ناراض ہو کر علیحدہ اکھاڑا قائم کیا۔ انھوں نے انھیں خلافت دی اور اکھاڑے کا نام محبوب علی خاں کے نام پر رکھا۔ حاجی بچن ناخواندہ ہیں لیکن باصلاحیت ہیں۔ طبیعت موزوں ہے

لہذا گاہے گاہے چہار بیت تخلیق بھی کر لیتے ہیں آواز نہایت پاٹ دار ہے۔

اکھاڑا منجو خاں، کٹ کوئیاں

بابو خاں بہار کو منجو خاں نے اپنی حیات میں خلیفہ بنا کر ایک علیحدہ اکھاڑا قائم کروا دیا تھا لہذا منجو خاں ہی کے نام پر اس اکھاڑے کا نام رکھا گیا۔ یہ اکھاڑا جدید چار بیتیں جدید دھنوں میں پیش کرتا ہے جو کہ زیادہ تر قوالیوں اور غزلوں سے اخذ کی جاتی ہیں۔

مراد آباد

پہلی جنگ آزادی کے دوران ۱۸۵۷ء میں جب چاروں طرف انگریزوں کے خلاف محاذ آرائیاں ہونے لگیں اور انگریزوں کے مقبوضہ علاقوں پر مقامی امراء اپنا تسلط قائم کرنے لگے تو نواب دوندے خاں کے پوتے نواب عباس علی خاں نے بھی مراد آباد میں اپنی نوابی کا اعلان کر دیا اور فوج کے لیے سپاہیوں کی بھرتی شروع کر دی۔ وزیر خاں خلیفہ کفایت اللہ خاں بھی رام پور سے جا کر اس فوج میں ملازم ہو گئے۔ تحریک آزادی ناکام ہو گئی اور انگریزوں نے اپنے کھوئے ہوئے علاقے دوبارہ حاصل کر لیے تو مخالفین کو چن چن کر پھانسی دے دی اور جو باقی رہے ان کو کالے پانی بھیج دیا۔ مراد آباد کا علاقہ انگریزوں نے واگذار کرا لیا اور نواب عباس علی خاں کو دریائے ٹونس بھیج دیا۔ وزیر خاں نواب مجو خاں کے ایک صاحب زادے کے یہاں ملازم ہو گئے اور تمام عمر وہیں رہے۔ صبر تسلیمی کے مطابق مراد آباد میں وزیر خاں کے بہت سے شاگرد بن گئے اور چار بیت کی ایک پوری جماعت تیار ہو گئی۔ ان کے خلفاء میں دوا جان خاں محلہ چوکی حسن خاں اور نتھے خاں دہلوی ہوئے ہیں۔ لیکن اول الذکر کے بارے میں صبر تسلیمی کی اطلاع بہم نہیں پہنچی اس لیے یقین نہیں آتا کہ غلام علی خاں نے ان کو اپنا شاگرد بتایا ہے۔ لکھتے ہیں ؎

مشہور دوا جان ہیں دنیا میں آج کل شاگرد وہ تھے غلام علی جو سے

جس غزل کا یہ شعر ہے، اس کا مطلع ہے ؎

لاکھوں جہاں میں پیر، پیمبر، ولی ہوئے رتبے میں سب سے آپ ہی شان جلی ہوئے

یہ ہو سکتا ہے کہ دولھا جان خاں پہلے وزیر خاں کے شاگرد ہوئے ہوں اور بعد میں غلام علی خاں کے بھی شاگرد ہو گئے ہوں۔ بہر حال غلام علی خاں کا موصوف کو خلافت دینا متحقق ہے۔ اسے مراد آباد کے چہار بیت خواں بھی مانتے ہیں۔

دولھا جان خاں کے متعدد شاگرد و خلیفہ تھے جن میں احمد جان اور عاشق خلیفہ مشہور ہوئے۔ احمد جان نے اپنا الگ اکھاڑا قائم کر لیا اور قدیم اکھاڑے کو عاشق خلیفہ چلاتے رہے جس سے بعد میں بہت سی شاخیں پھوٹیں۔

اکھاڑا عاشق استاد

محلہ گردھیا، قلعہ کہنہ پر یہ اکھاڑا عاشق استاد چلاتے تھے۔ موصوف کا گلا بہت اچھا تھا۔ رام پور کے اساتذہ کا کلام پڑھتے تھے۔ متعدد شاگرد و خلیفہ بنائے۔ کافی عمر پائی۔ ان کے انتقال کے بعد عاشق خلیفہ جانشین ہوئے۔ یہ محض اتفاق ہے کہ استاد اور شاگرد کا ایک ہی نام تھا۔ عاشق خلیفہ کے بعد صوفی جمال حسین اکھاڑے کے منتظم اور خلیفہ ہوئے اور ان کے بعد صادق حسین اکھاڑے کو چلا رہے ہیں۔

اکھاڑا احمد جان

احمد جان دولھا جان خاں کے شاگرد و خلیفہ تھے۔ ان کے انتقال کے بعد اپنا الگ اکھاڑا قائم کر لیا۔ احمد جان کے [illegible] دو صاحبزادے تھے۔ ان کے خلفاء میں [illegible] اور [illegible] کی وفات کے بعد علی احمد جانشین ہوئے [illegible] وہی اس اکھاڑے کے ناظم بھی ہیں۔

[illegible] خلیفہ [illegible] اکھاڑا قائم کر لیا تھا [illegible] قیام [illegible] محلہ [illegible] سے مشہور ہے۔

[illegible] کے قائم کردہ ہیں۔

مراد آباد کے موجودہ اکھاڑے

۱۔ اکھاڑا لیاقت خلیفہ، چوکی حسن خاں: عاشق خلیفہ کے اکھاڑے کی شاخ ہے جس کے منتظم لیاقت خلیفہ ہیں۔

۲۔ اکھاڑا بہادر خلیفہ، چوکی حسن خاں: یہ بھی عاشق خلیفہ کے اکھاڑے کی شاخ ہے۔

۳۔ اکھاڑا صاحب زادہ ذاکر خلیفہ، لال باغ: شاخ اکھاڑا عاشق خلیفہ۔

۴۔ اکھاڑا سعادت خلیفہ، لال باغ: یہ بھی عاشق خلیفہ کے سلسلے سے وابستہ ہے۔ [illegible] شاہ خاں سرپرست ہیں۔ [illegible] ایک جگہ [illegible] سعادت خاں کے دستار خلافت باندھی تھی۔ [illegible] شاہ خاں کے نام پر [illegible] کا نام بزم رضا خاں ہے

۵۔ اکھاڑا [illegible] نگر، استاد: اس اکھاڑے کے خلیفہ علی [illegible] انگریز [illegible] یہ تمام اکھاڑے [illegible] کی چھ بستیوں کے علاوہ [illegible] جانے ہیں۔

امروہہ

گزشتہ صفحات میں ذکر کیا گیا تھا کہ نجف خاں [illegible] ایک خلیفہ [illegible] [illegible] سکونت [illegible] [illegible] اور [illegible] خلیفہ [illegible] [illegible] علی ام ۱۹۲۷ء [illegible] کے دوسرے خلیفہ کے سلسلے سے وابستہ ایک خلیفہ عبدالوحید [illegible]

تھا۔ امروہے میں اس سلسلے سے وابستہ آج بھی کئی اکھاڑے جاری ہیں۔ تیسرے خلیفہ چاندپور اور بچھراؤں میں زیادہ رہتے تھے اس لیے امروہہ میں ان کا سلسلہ نہیں چل سکا۔

امروہہ کے موجودہ اکھاڑوں میں، اکھاڑا مصور استاد، اکھاڑا معظم حسین اور اکھاڑا ریاض خلیفہ زیادہ مشہور ہیں۔ اکھاڑا معظم حسین میں عطن خلیفہ بہت اچھے گلوکار ہیں۔ اپنی سریلی اور بلند آواز کے باعث وہ تمام دنیائے چہار بیت میں مقبول ہیں۔ یہ سب اکھاڑے رام پور کے جیون خاں اور ان کے خلفاء کے سلسلوں سے وابستہ ہیں۔

چاندپور

چاندپور میں چہار بیت کا شوق جیون خاں ہی کے ایک خلیفہ کی دین ہے۔ ان کی کئی پلوڑ سے وہاں متعدد اکھاڑے وجود میں آئے جو خلیفہ در خلیفہ منتقل ہوتے ہوئے زمانۂ موجود تک پہنچے ہیں۔ ان اکھاڑوں میں اکھاڑا منشی انظار حسین، محلہ کوٹلہ، زیادہ مشہور ہے اور کل ہند پروگراموں میں چاندپور کی نمائندگی کے لیے اکثر اسی اکھاڑے کو چہار بیت پڑھنے کی دعوت دی جاتی ہے۔

بچھراؤں

جیسا کہ گزشتہ صفحات میں عرض کیا گیا کہ جیون خاں کے ایک خلیفہ (نام نہیں معلوم ہو سکا) جنھوں نے چاندپور میں چار بیت کی روایت کو متعارف کرایا وہی یہاں بھی اس شوق کو عام کرنے کا سبب بنے۔ ان کے قائم کردہ اکھاڑوں میں یہاں اب سے بیس سال پہلے تک دس بارہ اکھاڑے تھے جو روہیل کھنڈ کے چار بیت جلسوں میں ہمیشہ شرکت کرتے رہتے تھے لیکن دھیرے دھیرے وہاں یہ شوق کم ہوتا گیا اور آج وہاں کوئی قابل ذکر اکھاڑا موجود نہیں۔ صرف دو اکھاڑوں کے آثار باقی ہیں جنھیں حنیف کبابی اور حاجی عبد الوحید باقی رکھے ہوئے ہیں۔

بریلی

عبدالکریم خاں کے چھوٹے خلیفہ جان محمد خاں بریلی میں رہتے تھے یہ حافظ رحمت خاں[۱۸] کی اولاد میں سے تھے۔ انھوں نے بریلی میں ایک اکھاڑا قائم کیا جس کے وسیلے سے وہاں کے عوام میں چہار بیت گانے اور سننے کا شوق پیدا ہوا۔ جان محمد خاں کے سلسلے میں کئی خلیفہ ہوئے جن سے والستہ اکھاڑے آزادی سے قبل تک موجود تھے۔ صبر تسلیمی کے مطابق ان میں سے ایک اکھاڑا محمد نبی کباڑیا کا تھا[۱۹]۔ عرصۂ دراز تک بریلی میں مزارات پر لگنے والے عرس کے میلوں میں چہار بیت کے مقابلے ہوتے رہے اور آج بھی یہ سلسلہ جاری ہے لیکن بریلی میں اکھاڑا اب کوئی نہیں ہے۔

روہیلکھنڈ کے چہار بیت گو شعراء

چہار بیت کے تعلق سے رام پور کو روہیلکھنڈ میں مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے۔ یہ وہ شہر ہے جہاں سے اردو چہار بیت ہندوستان کے دیگر مقامات تک پہنچی۔ جب روہیلکھنڈ میں چہار بیت گوئی کا جائزہ لیا جاتا ہے تو رام پور ہی کے شعراء نمایاں نظر آتے ہیں۔ لیکن چند شعراء مراد آباد، امروہہ، بچھراؤں اور چاند پور کے بھی چہار بیت لکھتے رہے ہیں۔

یوں تو رام پور کے تقریباً تمام غزل گو شعراء نے چہار بیتیں لکھی ہیں جن میں شاد عارفی، مشفق خواجہ، صبر تسلیمی، بدر تسلیمی، جلیل نعمانی، جمیل نعمانی، استاد رام پوری، سحر رام پوری، شیدا رام پوری، ذوقی رام پوری وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ ان میں سے بعض نے دوسروں کے نام سے چہار بیتیں لکھی ہیں۔ شاد عارفی کی کہی ہوئی چہار بیتیں دستیاب ہیں۔ صبر تسلیمی نے چہار بیت کی اصلاح کا بیڑہ اٹھایا اور خاص اسی مقصد سے اپنا ایک اکھاڑا بنایا[۲۰]۔ انھوں نے فن شاعری کے اصولوں کی پابندی کے ساتھ ہزاروں چہار بیتیں کہیں۔ ان کی چہار بیتیوں کا ایک قلمی مجموعہ "باغ شاہانہ" رضا لائبریری میں موجود ہے جس میں پانسو سے زیادہ چہار بیتیں شامل ہیں۔ اس لائبریری میں چہار بیت کے پانچ سات مجموعے اور بھی ہیں جن میں عاجز، عکس، میاں خاں، مشفق، [illegible]

چھتن، منور، قمر، محبوب علی خاں، غلام علی خاں اور جوہر وغیرہ کی چہار بیتیں محفوظ ہیں۔ آخر الذکر کا مجموعہ مطبوعہ ہے جو کہ آزادی سے پہلے کی اشاعت ہے اور "چمنستانِ جوہر" نام ہے۔ مرحوم مولانا عرشی کو غالباً اس مطبوعہ مجموعۂ چہار بیت کا علم نہیں تھا ورنہ وہ منظور الحسن برکاتی کو اپنے خط میں یہ نہیں لکھتے کہ:

"چہار بیت کا رواج یہاں اب تک ہے مگر اس صنفِ سخن کو یہاں کے پرانے لوگوں نے قابلِ توجہ نہ جانا ورنہ زیادہ تر ان پڑھ یا معمولی خواندہ تک نہ ان کے چہار بیت کہی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اپنے آپ کو شائستہ، مہذب اور سنجیدہ جاننے والے حضرات نے ان جلسوں میں شرکت سے بھی اجتناب کیا چنانچہ اب تک جہاں بھی چہار بیت کہتے ہیں اور وہی اس صنف کا کلام لوگوں کو محظوظ ہوتے ہیں۔ دوسرا نقص اس کا یہ ہے کہ چہار بیت کے مجموعے [illegible] ہوتے اور پھر چھپتے [illegible]

"چمنستانِ جوہر" اور کئی دوسرے چھوٹے مجموعے اور کتابچے آزادی سے قبل تک [illegible] ہو گئے تھے اور کتب فروشوں کے یہاں رامپور میں دستیاب تھے [illegible] [illegible] میں جا کر [illegible]

[illegible] چہار بیت میں دیا [illegible]

[illegible] چہار بیتیں [illegible]

خورشید عالم پریس، رام پور

[illegible]

رام پور

[illegible] خاں کی چہار بیتیں [illegible]

[illegible]

حسین محمد یعقوب، رام پور

[illegible] پیدا ہوئی تو انھوں نے چھبا استاد سے [illegible] مرتب کروا کر [illegible] فرمائش پر چھبا استاد نے ایک

قلمی تذکرہ "نوازشِ رضا" کے نام سے مرتب کیا جس میں رام پور کے چہار بیت پڑھنے والوں اور شاعروں کا ذکر کیا گیا ہے۔

صبر تسلیمی وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے رام پور کی کھڑی چہار بیت کو غزل کی سی ادبیت عطا کی اور گائکی میں بھی سدھار کیا۔ اگرچہ ان کے اس اقدام نے چہار بیت کی عوامی حیثیت کو مجروح کیا لیکن تعلیم یافتہ حضرات کو یہ جدت پسند آئی اور انھوں نے بھی اسی رنگ میں چہار بیتیں کہنا شروع کر دیں۔ تسلیمی کی اس اصلاح سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ جو لوگ چہار بیت کو محض جہلا کا شوق سمجھتے تھے انھوں نے اس کے جلسوں میں شرکت سے اجتناب کرنا بند کر دیا۔ اس کے علاوہ بہت سے غزل گو اور سنجیدہ شعرا بھی اس طرف متوجہ ہوئے۔ اور انھوں نے بہت سی چہار بیتیں کہیں جن میں تخلص بھی ظاہر کیا گیا ہے۔

موجودہ چہار بیت گو شعرا میں صدر تسلیمی، بہار تسلیمی، نظر فغانی، سلیم خاور، شوق اثری، [illegible] رام پوری، شبیر علی خاں شکیب، [illegible] وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ مراد آباد کے کامل [illegible]، [illegible] افسر امروہوی، مولوی راشد علی جماعتی بچھرایونی، حافظ ایوب علی اشرف بچھرایونی، [illegible] رجھرایونی اور [illegible] بچھرایونی اور [illegible] کے ساتھ چاند پور کی ویدہ [illegible] [illegible] چہار بیت گوئی میں اہم مقام رکھتے ہیں۔ یہ [illegible] [illegible] [illegible] چہار بیت [illegible] [illegible]

[illegible]: سلسلۂ [illegible] اللہ شاہ [illegible]

[illegible]

کر لیا اور رفتہ رفتہ یہ ذوق ٹونک کے عوام میں سرایت کر گیا۔ نہنگ نے بذاتِ خود چار بیت خوانوں کی تربیت کی۔ مختصر عرصے میں اس فن کے ماہرین کی اچھی خاصی کھیپ تیار ہو گئی۔ ان کے شاگردوں میں سلیمان خاں مسکین ٹونک کے پہلے مقامی چار بیت گو شاعر ہوئے۔ ٹونک میں اگرچہ رام پور کی طرح یہ پابندی نہیں کہ صاحبِ اکھاڑا کو کسی استاد چار بیت سے اجازت لینا چاہیے۔ لیکن قدیم زمانے میں مسکین کے اکھاڑے سے وابستہ کئی اکھاڑے تھے جن سے نسبت کا اعتراف آج بھی کئی سربراہانِ اکھاڑا کرتے ہیں جن کا تعارف اس طرح ہے:

مسکین کے خلیفہ رحمت شاہ خاں عبرت ہوئے۔ عبرت کے شاگردوں میں محمد یعقوب خاں عرف ملا یعقوبا چار بیت سرائی میں مشہور تھے۔ ان کو استاد نے خلیفہ بنایا تھا۔ ملا یعقوبا کے انتقال کے بعد کالو شہید اکھاڑے کے جانشین ہوئے۔ ان کے بعد حافظ عبدالرزاق نے اس سلسلے کو آگے بڑھایا۔ حافظ عبدالرزاق کے خلفاء میں رحیم داد خاں اور استاد تمّا خاں کافی مشہور ہوئے۔ استاد کے انتقال کے بعد کریم داد خاں نے الگ اکھاڑا قائم کر لیا۔

کریم داد خاں کے سلسلے کا اکھاڑا احمد حسن سیّاں چلاتے تھے جن کا بہتّر سال ۴ دن ۱۹۹۰ء کو انتقال ہو گیا۔ اب ان کے بیٹے اس اکھاڑے کو چلا رہے ہیں۔

استاد تمّا خاں کے شاگردوں میں سید غلام علی اور چاند خاں مشہور ہوئے۔ چاند خاں کا اپنا الگ اکھاڑا تھا جس کو ان کے انتقال کے بعد محمد صدیق خاں ٹرّہ عرف منّو خاں چلاتے ہیں۔ موصوف شاعر بھی ہیں اور مزے دار کلام کہتے ہیں۔ ستّر سال کی عمر میں گنوارے ہیں۔

سید غلام علی کے انتقال کے بعد ان کے خلیفہ استاد حبیب خاں اس اکھاڑے کے منتظم ہوئے جو کہ آج تک اس کو قائم رکھے ہوئے ہیں۔

ملا یعقوبا ہی کے سلسلے کا ایک اور اکھاڑا تھا جس کے خلیفہ دھنی مار تھے۔ چند برس پہلے ان کا بھی انتقال ہو گیا۔ اب اس اکھاڑے کی قیادت احمد میاں کر رہے ہیں۔

موجودہ اکھاڑے

ٹونک میں اتنے اکھاڑوں کی تعداد کہ سب لکھنی خود ساختہ چار بیت پارٹیاں تھی خاں

تعداد میں ہیں۔ ان میں سے بعض کی پیش کش بہت اچھی ہے۔

۱۔ اکھاڑا عبدالصبور خاں، پرانا ٹونک خود ساختہ اکھاڑا ہے اور شانِ ہند پارٹی کے نام سے مشہور ہے۔ عبدالصبور خاں نے قائم کیا تھا۔ ان کے بعد مصور خاں (پسر) اکھاڑے کے جانشین ہیں۔ یہ ٹونک کے بہترین اکھاڑوں میں سے ایک ہے۔ اس اکھاڑے نے متعدد کل ہند ثقافتی پروگراموں میں ٹونک کی نمائندگی کی ہے۔ دہلی کے "اپنا اُتسو" میں جب پہلی بار چہار بیت کو شامل کیا گیا تو اس میں مصور خاں ہی کو شرکت کا فخر حاصل ہوا۔ نوجوان مصور خاں کی پرانے ٹونک میں چائے کی دکان ہے۔

۲۔ اکھاڑا استاد عبید خاں، کالی پلٹن ستارۂ ہند پارٹی کے نام سے مشہور ہے۔ عبید خاں قدیم رنگ کا کلام روایتی دھنوں میں نہایت عمدہ طریقے سے پیش کرتے ہیں۔ تقریباً ستر سال کی عمر ہوگی۔

۳۔ اکھاڑا منو خاں شرر، قافلہ یہ اکھاڑا تاجِ ہند پارٹی کے نام سے معروف ہے۔ منو خاں اکھاڑے کے سربراہ ہیں۔ ان کے پاس قدماء کے کلام کا کافی ذخیرہ موجود ہے۔ خود بھی کہتے ہیں۔ تقریباً ۵۰ برس عمر ہوگی۔

۴۔ اکھاڑا استاد احمد حسن خاں، آزاد قافلہ آفتاب ہند پارٹی کے نام سے مشہور ہے۔ احمد حسن خاں عرف مولانا سیاں صدر تھے۔ ان کے انتقال کے بعد بیٹے نے اکھاڑے کا نظم اپنے ہاتھ میں لے لیا۔ مولانا سیاں نہایت خوش فکر تھے اور حافظے کا یہ عالم تھا کہ ہزاروں قدیم و جدید چہار بیتیں ان کو ازبر تھیں۔ ان کے بیٹوں میں بھی فنکارانہ صلاحیتیں پوشیدہ ہیں۔

ٹونک کے چند اور اکھاڑے بھی ہیں لیکن ان کے بارے میں معلومات فراہم نہیں ہو سکیں۔ اس لیے صرف نام درج کیے جاتے ہیں:

۵۔ اکھاڑا استاد محمد خاں، خلیفہ — موسوم بہ شانِ وطن پارٹی، صدر محمد خاں

۶۔ اکھاڑا استاد محمود خاں، نوابی دروازہ — موسوم بہ شانِ وطن پارٹی، صدر محمود خاں

۷۔ اکھاڑا استاد محمد سلیم خاں، رحمت — موسوم بہ شانِ ہند پارٹی، صدر سلیم خاں

۸۔ اکھاڑہ استاد حمیدخاں، معروف بہ شان کمان پارٹی، محلہ سپاہیہ، صدر حمیدخاں

۹۔ اکھاڑہ احمدخاں، محلہ موتی باغ، صدر احمدخاں

احمدآباد (گجرات)

احمدآباد میں چہار بیت کا ذوق پیدا کرنے کا سہرا منن خاں رام پوری ساکن باجوڑی ٹولہ رام پور کے سر جاتا ہے جو کہ بیڈ مستری کی حیثیت سے ملازم ہو کر وجے میل احمدآباد میں کام کرنے کے لیے رام پور سے چلے گئے تھے اور تاحیات احمدآباد ہی میں سکونت گزیں رہے۔ بعد میں ان کے حقیقی بھائی نظر افغانی شاگرد صبا افغانی بھی وہیں رہنے لگے۔ دونوں بھائیوں نے مل کر ایک اکھاڑہ قائم کیا۔ جب رام پور سے ایک اور استاد چہار بیت منن خاں [illegible] غلام علی خاں تجارت کے سلسلے میں احمدآباد گئے تو منن خاں نے دونوں بھائیوں کو شاگردی اور خلافت دی۔ خود بھی چالیس سال کے اپنے زمانۂ قیام میں چہار بیت کے فروغ میں بھرپور اعانت دی۔ بیضات احمدآباد میں ہر تیسرے چار بیت کے جلسے منعقد کرتے جس میں خاصی تعداد میں لوگ شریک ہوتے تھے۔ [illegible] ۱۹۹۰ء کو منن خاں مستری کا احمدآباد میں انتقال ہو گیا اور یہ سلسلہ ان ہی کے ساتھ منقطع ہو گیا۔ لیکن رام پور میں کے منظور [illegible] اکھاڑے لوگ [illegible] جو کہ [illegible] ہیں۔ [illegible] وہ کی [illegible] چار بیت [illegible] احمدآباد [illegible] اور وہاں چار بیت کا زور [illegible] [illegible] ہو گیا لیکن [illegible] منن خاں مستری کے ساتھ [illegible] ہو گیا [illegible] [illegible] شوق [illegible] [illegible] کو چار [illegible]

۱۔ اکھاڑہ ایمان خاں، جمال پور احمدآباد

[illegible]

۳۔ اکھاڑہ عبدالحکیم، دلی گیٹ، احمد آباد
۴۔ اکھاڑہ رئیس انجم، "

ٹونک کے چار بیت گو شعراء

ٹونک میں چار بیت گوئی کا سلسلہ کریم اللہ خاں نہنگ سے شروع ہوا اور مسکین کے ذریعے آگے بڑھا۔ نواب ابراہیم علی خاں (۱۸۶۷ء تا ۱۹۳۰ء) سے پہلے تک ٹونک میں چار بیت کو جہلا کا مشغلہ سمجھا جاتا تھا لہٰذا اشرفاء اس کے جلسوں میں نہیں جاتے تھے اور جو سنجیدہ مشاعرہ شعراء کبھی کبھار فرمائش پر چار بیت لکھ کر دے دیا کرتے تھے تو اس طرح کہ کہیں کسی کو خبر نہ ہو جائے کہ فلاں صاحب چار بیت بھی کہتے ہیں لہٰذا نہ تخلص ظاہر کرتے اور نہ اپنے دیوان یا مجموعے میں اس کو شامل کرتے۔ اور اس طرح یہ صنف رام پور کی طرح وہاں بھی ناپسندیدہ اور معمولی تک بندشاعروں کی تفریح کا ایک ذریعہ رہی۔ یہاں مقابلوں میں رقیب خانی اور غمازخانی چار بیتیں جو کہ نہایت مبتذل اور فحش ہوا کرتی تھیں، پڑھی جاتیں جس سے چار بیت خوانوں میں لاٹھیاں چلتیں، تلواریں نکل آتیں اور خون ریزی ہوا کرتی لیکن زخم ٹھیک ہوتے ہی پھر مقابلے ہوتے۔ اس صورت حال کے مدنظر ٹونک میں چار بیت پر پابندی لگا دی گئی۔

ان حالات کے علی الرغم چار بیت میں بعض نواب زادے بھی دلچسپی رکھتے تھے مثلاً صاحبزادہ شمشیر جنگ نے اس دور میں بہت عمدہ چار بیتیں لکھی ہیں اور ان کے دربار سے ٹونک کے نامور امراء اور علماء وابستہ تھے جن میں مولانا نجف علی خاں اور ان کے فرزند غضنفر علی خاں والا نا خفی خاص طور پر اہم ہیں۔ ٹونک کے بعض پڑھے لکھے لوگوں کا کہنا ہے کہ نجف علی خاں شمشیر جنگ کو چار بیتیں لکھ کر دیتے تھے لیکن اس کا کوئی تحریری ثبوت نہیں ہے۔

چوں کہ پابندی کے باعث چار بیت کے جلسے شہر سے باہر دریائے بناس کے کنارے ہوا کرتے تھے اس لیے تمام شائقین شرکت نہیں کر پاتے تھے۔ نواب ابراہیم علی خاں نے اس

پابندی کو اٹھالیا اور اپنے دربار میں چہار بیت کو جگہ دی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ چار بیت میں شائستگی اور سنجیدگی پیدا ہوگئی کیوں کہ بہت سے سنجیدہ اور تعلیم یافتہ شعراء اس طرف متوجہ ہوگئے اور کلاسیکی انداز کی صاف ستھری چار بیتیں لکھنے لگے۔ بعض علماء نے تو اس بدنام صنف کو پاکیزہ کردار عطا کرنے میں اپنی تمام عمر صرف کردی جن میں مولانا اصغر علی آبرو کا نام سرفہرست ہے۔ اس دور میں چہار بیت کے جن شعراء کو عوامی مقبولیت حاصل ہوئی ان میں سلیمان خاں اسد، ظہیر دہلوی، مضطر خیرآبادی، بسمل سعیدی، ابراہیم روحی، سعید احمد اسعد، شفیق ٹونکی، حبیب اللہ ضبط، صاحب زادہ احمد سعید خاں عاشق خصوصی طور پر قابل ذکر ہیں۔

۱۹۳۰ء میں نواب سعادت علی خاں سعید تخت نشین ہوئے اور ۱۹۴۷ء تک ان کا دور حکومت رہا۔ اس زمانے میں چہار بیت کی کئی نئی پارٹیاں وجود میں آئیں جن میں باہمی رقابت کی وجہ سے وہی خون خرابے کا ماحول پیدا ہوگیا اور ایک بار پھر شہر میں جلسوں کے انعقاد پر پابندی لگانی پڑی۔ اس دور کے چہار بیت گو شعراء میں اختر شیرانی، بسمل سعیدی، صولت ٹونکی، عرشی اجمیری، افق اجمیری، امیر ٹونکی، ساحل ٹونکی، صائب ٹونکی، عاجز ٹونکی اور جام ٹونکی کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ لیکن ان حضرات نے بھی چار بیتوں کو اپنے شعری مجموعوں میں شامل نہیں کیا۔

تشکیل راجستھان کے بعد سیاسی سماجی اور معاشی بحران کے زمانے میں چار بیت کے فن پر جمود اور تعطل کی کیفیت طاری ہوئی لیکن کچھ ہی دنوں بعد ریاست ٹونک کے آخری تاج دار نواب محمد اسمٰعیل خاں تاج کی دلچسپی نے ٹونک میں چار بیت کی روایت کو ایک نئی توانائی بخشی۔ محلات شاہی میں چہار بیت کی محفلیں آراستہ کی جانے لگیں۔ شعراء نے جو بدلتے ہوئے ادبی رویوں سے واقف تھے جدید تقاضوں کے مطابق چار بیتیں لکھنا شروع کردیں۔ اس دور میں منشی عبدالحمید لبیب، مراد سعیدی، خلیل الرحمٰن خاں جوش، مصطفےٰ خاں جوہر، زین الساجدین بزمی، وزیر محمد خاں وحشی، محمد صدیق خاں شرر، عبداللطیف خاں بزم، سیٹھ اتم چند چندن بھارتی، مبارک علی بیگ دل ایوبی، صاحب زادہ عبدالقوی خاں قوی، محمد عبدالحق خاں فائز جے پوری، شمیم ٹونکی، محمد صادق خاں بہار، مختار ٹونکی، کپتان

شمشیر خاں، خلل ٹونکی اور اکبر شہابی نے کامیاب لیکن جدید رنگ کی چہار بیتیں کہی ہیں۔ مذکورۂ بالا شعراء میں بصر، مراد، جوش، جوہر، ہنر اب اس دنیا میں نہیں ہیں بقیہ بحمداللہ بقید حیات ہیں۔

اوپر ان نیم خواندہ اور ان پڑھ شعراء کا تذکرہ شامل نہیں ہو سکا ہے جو چہار بیت گانے کے فن سے وابستہ تھے مثلاً جبار، خنجر، عبدالوحید، سخنور، فیض، نور میاں، بیتاب، داؤد، تپش، محشر اور یونس وغیرہ۔

بھوپال

بھوپال کی چار بیت کے بارے میں صاحبِ "نوائے رضا" لکھتے ہیں کہ:

"میں نے اپنے بزرگوں سے بھوپال کا حال یہی سنا تھا عبدالرشید خاں یا عبدالوحید خاں نام بتایا تھا۔ الطاف الانسان مرکب من الخطاء والنسیان میری یاد سے نام صحیح جاتا رہا۔ من جملہ یہ دو نام معروضۂ بالا کے ایک ہے۔ ان سے بھوپال میں مشغلہ چار بیت بازی کا شروع ہو کر اب تک سلسلہ بہ سلسلہ چلا آ رہا ہے۔ علاوہ پرانے سلسلے کے رام پور کے دو اکھاڑے اور جدید وہاں موجود ہیں۔ ایک اکھاڑا حافظ عبدالغنی حافظ منشی رام پوری خلیفہ استاد غلام علی خاں ثابت۔ وہ وہاں مع مگدر بار کے ہیں۔ ملازم ہیں۔ دوسرا اکھاڑا کرامت خاں حوالدار ثابت۔ بٹالین میں ملازم ہیں۔ رام پور میں باشندہ محلہ عیدگاہ دروازے کے ہیں۔"

صبر تسلیمی نے دو ناموں میں سے کسی ایک کو صحیح بتایا ہے۔ یہ نہیں معلوم کہ کون سا صحیح ہے۔ لیکن رام پور کے دوسرے اصحاب نے راقم السطور کو عبدالوحید خاں کا نام بتایا۔ تسلیمی کے مطابق یہی وہ صاحب ہیں جن سے بھوپال میں چہار بیت کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ لیکن جب راقم نے بھوپال کے چار بیت خواں حضرات سے اس موضوع پر بات کی تو انھوں نے دو قدیم اساتذہ پستول خاں اور مارتول خاں کو اپنے سلسلے کا بانی بتایا۔ اہالیان بھوپال کا دعویٰ ہے

کہ ان کے یہاں بھوپال میں قیام ریاست (۱۷۲۵ء) کے ساتھ ہی چہار بیت کا سلسلہ شروع ہوگیا ہے لیکن ایسے شواہد نہیں مل سکے جن سے ان کے دعوے کی تصدیق ہوتی۔ اول تو اس زمانے میں چہار بیت کا آغاز نہ پشتو میں ہوا تھا اور نہ اردو میں۔ دوسرے اہل بھوپال پستول خاں اور مارتول خاں (جن کو وہ بھوپال میں چہار بیت کا بانی سمجھتے ہیں) کا تعلق بالترتیب ٹونک اور رام پور سے بتلاتے ہیں۔ جب کہ رام پور میں چار بیت کا سلسلہ ۱۷۷۴ء اور ٹونک میں ۱۹۱۷ء سے شروع ہوتا ہے۔ بہ حال راقم الحروف نے اپنے مطالعے اور تحقیق کی بنیاد پر جو نتائج اخذ کیے ہیں وہ اس طرح ہیں۔

اواخر انیسویں صدی میں ایک صاحب ٹونک سے بھوپال منتقل ہو کر آگئے جن کو چار بیت سرائی سے کافی شغف تھا۔ تھوڑے بہت پڑھے لکھے بھی تھے۔ کلام موزوں کر لیا کرتے تھے۔ پستول تخلص تھا۔ اصل نام معلوم نہیں ہو سکا۔ اسی زمانے میں رام پور سے عبدالوحید خاں آگئے یہ بھی چار بیت گاتے تھے۔ ان دونوں نے وہاں اپنے اپنے اکھاڑے قائم کر لیے اور باہمی مجادلے شروع ہو گئے۔ پستول کے جواب میں عبدالوحید خاں نے اپنا تخلص مارتول رکھ لیا۔ مارتول خاں کی چار بیت کا کوئی نمونہ دستیاب نہ ہونے کے باعث یہ کہنا مشکل ہے کہ آیا وہ چار بیت کمپوز کرتے تھے کہ نہیں لیکن پستول خاں کی ایک چار بیت کا مطلع اور مقطع کے بند کا آخری مصرع آج بھی لوگوں کو یاد ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

چلو بس سو رہو جاناں سحر تو ہونے والی ہے　　مؤذن بول اٹھتا ہے اور اذاں بھی ہونے والی ہے

سمجھ لینا کہ یہ پستول کی نازک خیالی ہے

اسی زمانے میں جاورہ سے ایک استاد چار بیت عدل شاہ عدل بھی ترک سکونت کر کے بھوپال آگئے۔ ان کا نمونۂ کلام دستیاب ہے۔ ۱۹۰۱ء تک بقید حیات تھے۔

پستول خاں اور مارتول خاں کے انتقال کے بعد بھوپال میں یہ شوق قدرے کم ہو گیا۔ کہ بیسویں صدی کے عشرۂ ثانی میں رام پور سے دو چار بیت خواں عبدالحی خاں عرف حافظ نتھو خلیفہ غلام علی خاں اور کرامت خاں حوالدار شاگرد صبا استاد بھوپال پہنچے ہیں۔ ان دونوں نے بھوپال کے سابق اکھاڑوں کو از سر نو زندہ کیا۔ ان دونوں کے علاوہ بھوپال کے متعدد

مقامی حضرات جو چہار بیت کہنے میں دل چسپی رکھتے تھے، شروع میں ان اکھاڑوں سے وابستہ رہے بعد میں اجازت ملنے پر الگ اکھاڑے بنا لیے جن سے وابستہ قدیم و جدید اکھاڑوں کا تعارف ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔

اکھاڑہ اعدل شاہ عدل

عدل شاہ جاوروی کا قائم کردہ اکھاڑا بھوپال میں بیحد مقبول تھا۔ انھوں نے بہت عمدہ چار بیتیں تخلیق کیں اور انھیں سلیقے سے پیش کیا۔ ان کے شاگردوں کی تعداد اچھی خاصی تھی لیکن خلیفہ ہر ایک کو نہیں بنایا۔ ان کے چند شاگرد ہی یہ مقام حاصل کر سکے جن میں ایک عبدالغفور خاں صنوبر تھے جنھیں عدل شاہ نے اپنا جانشین مقرر کیا تھا۔ صنوبر استاد بھی شاعر تھے اور مقامی لہجے میں کامیاب چار بیتیں کہتے تھے۔ تقریباً ۱۹۰۳ء میں پیدا ہوئے۔ عبدالرحمٰن بھایا کلاری کے یہاں ملازمت کی اور ۱۹۳۳ء میں دنیا سے سدھار گئے۔ صنوبر استاد کے بعد ان کے عزیز ترین خلیفہ ہلال خاں شدی اکھاڑے کے جانشین ہوئے۔ ہلال خاں سرتاج سلطان جہاں بیگم کے ہمراہ محافظ دستے میں حبیب گنج سے آئے تھے جب وہ سفر حج سے واپس آئی تھیں۔ بھوپال کے محلہ احمد آباد میں رہائش تھی۔ نواب حمیدالله والی بھوپال نے انھیں پن سنتری مقرر کیا تھا۔ تمام عمر وہ یہ خدمت انجام دیتے رہے اور آخر کار ۱۹۴۴ء میں ستر سال اس جہان فانی سے کوچ کر گئے۔

ہلال خاں شدی کے انتقال کر جانے کے بعد سلیمان خاں کو جانشین کیا گیا۔ سلیمان خاں موصوف ۱۹۸۳ء میں پیدا ہوئے۔ لڑکپن ہی سے گانے کا شوق تھا۔ ہلال خاں سے شاگرد تھے۔ امامی گیٹ پر رہائش تھی اور وہیں ان کا میل گاڑیوں کا بڑا سیوٹ [illegible] کا کام بھی کرتے تھے۔ ۱۹۰۳ء میں انتقال کیا۔ ان کے بعد [illegible] خاں اکھاڑے کے [illegible] ہوئے۔ ان کے بعد اسحاق خاں [illegible] خاں اس اکھاڑے کے [illegible] موصوف ۵ مئی ۱۹۹۱ء کو ایک جلسے میں [illegible] گئے۔ اس موقع پر اکھاڑے [illegible] رہے۔ نتھے خاں ۶۴ سال کے [illegible]

چار بیت خوب گاتے ہیں۔ ذریعۂ معاش کے طور پر ایک آٹا چکی ہے، دودھ کی تجارت بھی کی ہے اور ضرورتاً مزدوری بھی کر لیتے ہیں۔ بزم ہلال میں مختار میاں، عظیم اور دولہ میاں اچھے گلوکار ہیں۔ عبدالغنی خاں عرف بھورا پٹھان سرپرست ہیں۔

اکھاڑا کرامت خاں رام پوری

کرامت خاں کا ذکر گزشتہ سطور میں کیا جا چکا ہے۔ ان کے قائم کردہ اکھاڑے نے بھوپال میں چہار بیت کی روایت کو نئی زندگی عطا کی تھی۔ یہ اکھاڑا دراصل رام پور سے صبر استاد اور غلام علی خاں کے اکھاڑوں کی مقبول ترین چہار بیتوں کو بھوپال میں پیش کر کے عوام کا سب سے پسندیدہ اکھاڑا بن گیا۔ کرامت خاں کے بعد ان کے خلیفہ عرفان اللہ خاں جانشین ہوئے۔ عرفان اللہ خاں بہترین آواز کے مالک تھے۔ حافظہ بھی بہت اچھا تھا۔ انھوں نے ٹونک اور رام پور کی تمام مقبول ترین چار بیتیں یاد کر رکھی تھیں نیز مقابلوں کے لیے ایک ایک شعری زمین میں کہی ہوئی دس دس چار بیتیں از بر تھیں۔ ان کے زمانۂ جانشینی میں اکھاڑے نے بہت نام پیدا کیا۔ عرفان اللہ خاں کے بعد کلو دادا کو اکھاڑے کا سربراہ مقرر کیا گیا۔ کلو دادا نے بھی بڑی خوبی کے ساتھ اپنی ذمہ داری کو نبھایا۔ ان کے بعد ان کے داماد حافظ رحمن اللہ خاں اور ان کے بعد کلو دادا کے بھائی ضیاء الحسن خاں نے اکھاڑے کی قیادت سنبھالی۔ ۱۹۷۵ء میں ضیاء الحسن خاں کا انتقال ہو گیا تو ان کے خلیفہ قدر علی خاں جانشین مقرر ہوئے۔ جو کہ تا حال اس خدمت کو انجام دے رہے ہیں۔ موصوف معمولی خواندہ ہیں۔ کسی فیکٹری میں مستری ہیں۔ تقریباً پچاس کی لپیٹ میں ہوں گے۔ آواز مناسب ہے۔ پیش کش بھی ٹھیک ہے۔

اکھاڑا سید رمضان علی

سید رمضان علی (۱۹۰۹ء-۱۹۶۳ء) خیناً ریاست کی فوج میں ملازم تھے۔ پہلی جنگِ عظیم میں شریک ہوئے۔ گھوڑا خاص میں رہائش تھی۔ بھوپال کے مقامی شہرت کے حامل شاعر تاج بھوپالی ان کے بیٹے ہیں۔ رمضان علی شاعر تھے اور فی البدیہہ کہنے میں بھی ماہر تھے۔ گانے کا انداز نرالا تھا۔ ان کے برادر حقیقی احسان علی (خیناً ۱۹۹۲ء-۱۹۱۶ء) جو کہ پولیس میں ملازم تھے، اسی اکھاڑے میں گاتے تھے۔ رمضان علی کے بعد ان کے بیٹے اس اکھاڑے کو چلا رہے ہیں۔

ان کے علاوہ منشی عبدالرحمٰن خاں اور بلال خاں کے بھی اکھاڑے تھے لیکن جاری نہ رہ سکے۔ اول الذکر چہار بیت کہنے میں بڑے مشاق تھے فی البدیہہ کہنے میں ان کے مثل کوئی نہ تھا۔ مقابلوں میں ان کی ہجویں حریفوں کے حوصلے پست کر دیتی تھیں۔ کسی سلسلۂ چہار بیت سے وابستہ نہیں تھے۔ یہی ان کے ساتھ ایک منفی پہلو تھا۔ لہٰذا جب ۱۹۴۱ء میں رام پور کے قمر استاد بھوپال آئے تو منشی جی پہلی فرصت میں ان کے شاگرد ہو گئے۔ ان کی رہائش گنوری محلے میں تھی۔ تقریباً نوے سال کی عمر میں ۱۹۸۴ء میں اس جہانِ فانی سے رخصت ہو گئے۔

آزادی کے بعد بھوپال کے جن چہار بیت خوانوں نے نمایاں مقام حاصل کیا ان میں چندا خاں کا نام سرفہرست ہے۔ آواز، ترنم اور نقالی میں ان جیسا کوئی دور دور تک نہ تھا۔ بسکٹوں کی دکان تھی۔ شراب پیتے تھے۔ ایک بار رات کو نشے میں دُھت بازار سے واپس آ رہے تھے کہ گھوڑے تانگے سے ٹکرا کر فوت ہو گئے۔ چندا خاں بزمِ حمید سے تعلق رکھتے تھے۔ ابراہیم پور کے، توار میاں عطر فروش ان کے بیٹے ہیں۔

مذکورۂ بالا اکھاڑے (بزمِ حمید) میں ایک گلوکارہ بھی ہوا کرتی تھی جس کا نام تھا بسم اللہ۔ بڑی تندرست و توانا اور قوی الجثہ عورت تھی۔ افغان مردوں کا لباس پہنتی تھی اور مردوں والی گالیاں دیتی تھی۔ آواز میں بلا کا زور تھا۔ جب سینہ تان کر پنچم آواز میں ٹیپ کو کھینچتی تو لوگ مسحور ہو جایا کرتے۔ چہار بیت کی پوری تاریخ میں شاید یہ پہلی اور آخری چار بیت خواں عورت تھی۔

متذکرہ اکھاڑوں کے علاوہ بھی کچھ اکھاڑے ہیں جو مختلف ناموں سے معروف ہیں اور فنِ چہار بیت کو عام کرنے میں اپنی بہترین صلاحیتیں صرف کر رہے ہیں۔ بعض کے نام اس طرح ہیں۔

بزمِ ذکی: پستول خاں کے اکھاڑے سے تعلق ہے۔ استاد وخلیفہ جن میاں۔ پسر ذکی وارثی۔

بزمِ حمید: اس کا تعلق بھی مارتوں خاں کے اکھاڑے سے بتایا جاتا ہے۔ بنے خاں خلیفہ ہیں۔

پٹھان راگ پارٹی: متعلق بہ اکھاڑا پستول خاں

اکھاڑا مارتول خاں: مارتول خاں کے بعد یہ اکھاڑا تقریباً ختم ہوگیا تھا۔ کرامت خاں جب بھوپال آئے تو انھوں نے اسے جاری کیا۔ بعد میں اپنا ایک الگ اکھاڑا بنالیا اور اسے ان کے خلفا چلاتے رہے۔ فی الحال نوشے خاں پیر گیٹ اس کے خلیفہ ہیں۔

اکھاڑا عدل شاہ عدل: عدل شاہ کے خلیفہ صفو پہلوان کے بھی متعدد خلیفہ تھے۔ ان میں سے کسی ایک سے اس اکھاڑے کا تعلق ہے۔ عبدالصمد عرف رمضانی سربراہ ہیں جو کہ پیر گیٹ پر رہتے ہیں۔

جاورہ۔ سلسلہ گلباز خاں عرف گل خاں

عبدالکریم خاں کے ایک خلیفہ گل باز خاں محلہ اخون خیابان میں رہتے تھے۔ جس وقت عبدالغفور خاں رامپوری نے امیر خاں کی حکومت عملی کی تنسیخ کرتے ہوئے ریاست جاورہ قائم کی تو یہ بھی ان کی فوج میں شامل تھے۔ بعد ازاں ریاست کے اب جاورہ ہی میں مع عزیزان سکونت اختیار کرلی۔ وہاں انھوں نے چار بیت کا ایک اکھاڑا قائم کیا، دو بہت شاگرد بنائے جن کی مساعی سے ایک عرصہ تک وہاں چار بیت کا چرچا رہا۔ بیسویں صدی کے عشرۂ ثانی میں جاورہ کے اہل ساتذہ چار بیت مثلاً عدل، ہاشم اور مظفر وغیرہ بھوپال آگئے تو وہاں یہ سلسلہ ختم ہوگیا۔ آزادی تک وہاں کا دیہاتی لوگ چار بیت گانے والے موجود تھے لیکن اس کے بعد کوئی اس فن کا نام لینے والا باقی نہ رہا۔

بھوپال کے چار بیت گو شعرا

[illegible]

آبرو، خفی، جیل، خنجر، تپش، مخمور، نور میاں، شمشیر جنگ اور محشر وغیرہ کا کلام پڑھا جاتا تھا لیکن بیسویں صدی کے آغاز سے مقامی لوگ بھی چار بیت کہنے لگے تھے جن میں کچھ تو صاحب اکھاڑا تھے اور باقی گانے والوں کی فرمائش پر کہہ دیا کرتے تھے۔ ان حضرات کی کہی ہوئی چار بیتوں میں مقامی تہذیب اور سماجی نفسیات کے نقوش بہت گہرے ہوا کرتے تھے۔ لیکن جب زکی وارثی نے چار بیت کو غسلِ طہارت کرا دیا تو اس کی لسانی انفرادیت کافی حد تک کم ہو گئی۔ بھوپال کے قدیم چار بیت گویوں کی تعداد بہت کم ہے۔ صرف وہی شعرا اس میدان میں نظر آتے ہیں جو صاحب اکھاڑا ہیں مثلاً عبدالرحمٰن منشی، سید رمضان علی اور صفدر استاد وغیرہ۔ فرمائش پر کہنے والوں میں ملا رموزی جیسے حضرات بھی تھے لیکن کچھ ہی زمانی تفاوت کے ساتھ بھوپال کے درجنوں شعرا چار بیت گوئی کے میدان میں طبع آزمائی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں مثلاً شوری بھوپالی، زکی وارثی، وکیل بھوپالی، نذیر بھوپالی، نصیر بھوپالی، سیف بھوپالی، ہاتف بھوپالی، کمتر بھوپالی، کریم داد، بابو شجاعت علی طالب بھوپالی، فضل تابش، عشرت قادری، شفا گوالیاری اور متین الرحمٰن وغیرہ۔ کچھ عرصہ قبل بھوپال میں چار بیت کا شوق کافی سرد ہو گیا تھا لیکن بعض پرانے لکھنے والے صاحب اکھاڑا اور جوشی کی کوششوں سے اس کو نئی توانائی ملتی ہوئی نظر آ رہی ہے۔

کراچی میں چار بیت

قیامِ پاکستان کے بعد [illegible] وطن کر کے کراچی [illegible] ایک علاقہ [illegible] ہوٹل، [illegible] اسی [illegible] [illegible] کراچی کے [illegible] [illegible]

شوق رکھتے تھے، اس میں شامل ہوگئے۔ اور اس طرح کراچی میں چار بیت بازی کا بازار گرم ہوگیا۔ شروع میں رام پور اور ٹونک سے چار بیتیں منگائی جاتیں لیکن رفتہ رفتہ مقامی مہاجر شعراء بھی اس طرف راغب ہونے لگے۔ اور جب اس وسیلے نے ان کو شہرت عطا کی تو کراچی کے اصل باشندوں کو بھی اس کا چسکا لگا اور وہ بھی چہار بیت گوئی کے میدان میں کود پڑے۔ پھر تو رقابتوں نے سبھوں میں گھر کیا۔ مقابلوں کے لیے ایک دوسرے کی چار بیت پر جوڑے لگنا شروع ہوگئے اور ایک انوکھا جوش چار بیت خوانوں میں نظر آنے لگا۔

کراچی میں سب سے پہلے جو اکھاڑا قائم کیا گیا وہ قیوم ٹونکی کی کاوش کا نتیجہ تھا۔ اس کی دیکھا دیکھی متعدد اکھاڑے قائم ہوگئے جن میں زیادہ تر ٹونک والوں کے ہیں۔ ۱۹۹۲ء میں جب قیوم خاں ٹونکی کی تاج پوشی کا جشن منانے کے لیے کراچی میں ایک عظیم الشان جلسے کا انعقاد کیا گیا تو اس میں شرکت کے لیے رام پور سے صفیر خاں خلیفۂ صبر استاد بھی گئے۔ وہاں انھوں نے پاکستانی چہار بیت کو نہایت فن کاری کے ساتھ پیش کرکے پہلا انعام حاصل کرلیا۔ کراچی کے دوران قیام صفیر خاں نے منگا پیر روڈ پر اپنے بھائی منجو خاں کی قیادت میں اکھاڑا صبر استاد کی شاخ کے طور پر ایک ایسوسی ایشن بنادی۔ اس طرح آج کل وہاں چار پانچ اکھاڑے چار بیت کے فن کو آگے بڑھا رہے ہیں۔ ان اکھاڑوں کو جو مقامی شعراء کلام دے رہے ہیں ان میں ضیا عباسی، سخن کراچوی، یاد کراچوی، عارف کراچوی اور تبسم کراچوی وغیرہ اہم ہیں۔

حواشی اگلے صفحے پر دیکھیے

حواشی

محمد اسمٰعیل خاں صبر تسلیمی نے اپنے قلمی تذکرے "نوشۂ رضا" میں محبوب علی خاں کو کفایت اللہ خاں کفایت کا شاگرد و خلیفہ بتایا ہے لیکن محمد امین خاں (جو غلام علی خاں پسر محبوب علی خاں کے پرپوتے ہیں) اور رام پور کے بزرگ چہار بیت سراؤں کا بیان ہے کہ محبوب علی خاں عبدالکریم خاں کے چچازاد بھائی تھے اور انھوں نے سب سے پہلے محبوب علی خاں ہی کو اپنا خلیفہ بنایا تھا۔ اس سلسلے میں بعض تحریری شواہد بھی ملے ہیں۔ مثلاً صبر تسلیمی کے ایک ہم عصر حافظ عنایت حسین خاں حافظؔ محبوب علی خاں کو اپنے سلسلے کا پہلا استاد مانتے ہیں کفایت کو نہیں۔ ان کی ایک چہار بیت کے آخری چوک سے اس کا اظہار ہوتا ہے:

استاد پہلے نمبر پہ محبوب علی ہوئے — فرزند ان کے بعد غلام علی ہوئے
اللہ کے کرم سے وہ حق کے ولی ہوئے — اب جانشیں حافظؔ پر اضطراب ہے

تسلیمی کے مطابق محبوب علی خاں کا اپنے ہمعصر اور استاد بھائی (شاگرد کفایت) غلام نبی خاں ماضی سے تین شبانہ روز تک ایک مقابلہ ہوا تھا جس میں ماضی کو فتح حاصل ہوئی تھی (ورق ۶ الف) لیکن ایسی شہادتیں موجود ہیں جو اس کی تردید کرتی ہیں اور یہ ثابت کرتی ہیں کہ ماضی استاد محبوب علی کے نہیں بلکہ ان کے بیٹے غلام علی خاں کے ہمعصر تھے۔ ایک شہادت تو خود تسلیمی کی پیش کردہ ہے کیوں کہ وہ ماضی کو ۱۹۱۲ء تک بقید حیات اور اپنا پڑوسی بتاتے ہیں (ورق ۱۰ ب) جب کہ محبوب علی ۱۸۶۰ء کے آس پاس وفات پا چکے ہیں۔ اور وفات کے وقت ان کی عمر ستر سال تھی۔ تجمل خاں رام پوری کے مطابق عبدالکریم خاں جب رام پور آئے تھے تو محبوب علی خاں ۲۵ سال کے ہوں گے۔ جنگ دوجہاڑہ (۱۷۹۳ء) ان کے سامنے ہوئی تھی جس پر انھوں نے ایک چہار بیت بھی لکھی تھی۔ اس چہار بیت کے آخری بند میں انھوں نے نواب احمد علی خاں (زمانۂ حکومت ۱۸۴۰ء-۱۸۹۸ء) کی مسند نشینی پر مبارک باد بھی پیش کی ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

آمد رہبر یار و نواب احمد علی خاں — ہوئے ملک آباد اس
مانگے ہے دعا مکھڑی ہر یہ تھان — اور ہو مسلماں
محبوب علی سی تخت کو ہے رکھے برقرار — ہو شور و غل بپا

ان کی ایک چہار بیت میں ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کا تذکرہ ملتا ہے لہٰذا اس کے بعد ہی ان کی وفات ہوئی ہے۔ ان شواہد کی روشنی میں معلوم ہوتا ہے کہ ماضی پیدائش ۱۸۲۰ تخمیناً جیسے نوجوان سے ضعیف العمر محبوب علی خاں ہیں ان کے بیٹے کا مقابلہ ہو گیا۔

۱ (الف) تسلیمی، صبر، ۱۹۴۱، اردو مخطوطہ مملوکہ رضا لائبریری رام پور، "نوازشِ رضا" ورق ۷ الف

۲۔ محمد امین خاں، رام پور، زبانی گفتگو جون ۱۹۹۰ء

۳۔ تسلیمی، صبر، "نوازشِ رضا" ورق ۷ ب

۴۔ عرشی، مولانا امتیاز علی خاں، ۱۹۸۲ء، مکتوب بنام مولانا منصور حسن برکاتی، ٹونک، راجستھان۔

۵۔ تسلیمی، صبر، "نوازشِ رضا" ورق ۸ ب

۶۔ ایضاً ایضاً

۷۔ ایضاً ایضاً

۸۔ ایضاً ۱۹ الف

۹۔ [illegible]

۱۰۔ ایضاً ۱۰ الف

[illegible]

[illegible] زبانی گفتگو [illegible] جون ۱۹۹۰ء، مقام [illegible] رام پور

۱۳۔ منجو خاں، زبانی گفتگو ۱۴ جون ۱۹۹۰ء۔ ایضاً

[illegible]

[illegible] نوازشِ رضا ورق [illegible]

[illegible]

[illegible] زبانی گفتگو [illegible] فروری ۱۹۹۰ء، مقام رام پور

[illegible]

[illegible]

[illegible]

۲۰۔ عرشی مولانا امتیاز علی خاں، ۱۹۷۲ء، مکتوب بنام منظور الحسن برکاتی، ٹونک

۲۱۔ ہمدانی، رضا ۱۹۷۸ء، "چار بیتیہ" اسلام آباد، ص ۴۳

۲۲۔ شہید، حکیم سید سعید احمد، ۱۲۴۱ ہجری "امیر نامہ" ٹونک، ص ۱۱

۲۳۔ برکاتی، منظور الحسن، ۱۹۷۳ء قلمی مضمون مملوکہ مصنف، ورق ۲ الف

۲۴۔ تسلیمی، صبر، "نوازش رضا" ورق ۱۱ ب

۲۵۔ صفدر خاں زبانی گفتگو، دسمبر ۱۹۹۵ء، رامپور

پانچواں باب

چہار بیت کی تقسیم باعتبار ہیئت و موضوعات

ہیئت

جیسا کہ دوسرے باب میں ذکر کیا گیا کہ شروع میں چہار بیت کو چہار بیتی کہتے تھے جس کی شکل رباعی سے مشابہ تھی۔ اس میں ایک ہی بحر کے چار ہم قافیہ و ردیف مصرعے ہوا کرتے تھے۔ بعد میں خیال اور ٹھمری شاعری کی تقلید میں متعدد چہار بیتوں کو جوڑ کر طویل نظم بنائی جانے لگی۔ ان چہار بیتوں میں ربط پیدا کرنے کی غرض سے یہ اہتمام کیا جانے لگا کہ ابتدائی چہار بیتی کو جسے خیال گائک چوک کہتے تھے، بنیاد مان کر بعد کے چوکوں کے آخری مصرعوں کو اس کا ہم قافیہ کرنے لگے اور ٹیپ کے طور پر بنیادی چہار بیتی (چوک) کا اعادہ کیا جانے لگا۔ رضا ہمدانی اس طرح کی نظم کو 'زنجیری چار بیتہ' کہتے ہیں۔ انھوں نے اپنی کتاب میں زنجیری چار بیتہ کے مندرجہ ذیل نمونے پیش کیے ہیں۔ (۱)

دُنیا دے اِس انقلاب اندر — دورِ آسمانی دے عتاب اندر
کاہنوں ڈبدا ہیں غم دے گرداب اندر — جے نا ڈوبا دل بیتاب اندر دل

دن رات رہندا اضطراب اندر — آندی اکھیاں دے نہیوں خواب اندر
عشق مار دے چھریاں قصاب اندر — نکلے اکھیاں دے میرے خونناب اندر دل

جس نے لائی اے اسدے حجاب اندر — کھلیا اے نار جحیم دا باب اندر
جگر سڑ کے تے ہو یا اے کباب اندر — تدی آندی اے بوئے کباب اندر دل

ایسے پردیاں دے ہے نایاب اندر — جیسے مشک ہو برگِ گلاب اندر
سائیاں اندانتی میرے حباب اندر — نکلن دکھ جسدے بے حساب اندروں

(۲)

دُکھ درد مرے نئی مکدے نی — پھل میری جوانی دے سکدے نی
مرے یار نئی مرے نال ٹہکدے نی — مرے نال نہ کردا پیار کوئی

اپنے آپ نوں سولی تے ٹنگیا وے — کدو پیار ترے سی منگیا وے
تینے سانوں کدی نہ سنگیا وے — لگیا سینے وچ ہجر دا خار کوئی

سندلی پیراں دے وچ بہار دی اے — قسمت جاگ پئی آج برگ وبار دی اے
آمد آمد آج مرے یار دی اے — اُنہاں راہوں دا کرے سنگار کوئی

سورج نکلیا ہنیریاں راتاں وِچ — مِٹھے بولاں نے کوڑیاں باتاں وِچ
تے مکاریاں اُسدیاں گھاتاں وِچ — کرکے گیا منتوں آوزار کوئی

اوپر زنجیری چہار بیت کے جو نمونے دیئے گئے ہیں وہ ہندکو کے ہیں جب کہ اردو میں زنجیری چہار بیت سے مراد ایسی مربع نظم ہے جس میں ہر بند کے پہلے مصرع کا پہلا ٹکڑا اپنے پہلے والے بند کے مصرع آخر کا مستزاد یا حصۂ آخر ہوتا ہے۔ مثلاً:

جب سے جدا ہوا ہے تو مجھ عاشق بے جاں سے — چشموں سے جاری نم ہے
چشموں سے جاری نم ہے ترے ہجر میں پیارے — بھرتا ہوں آہ کے نعرے
ارض وسماں لرزتے ہیں مرے شور و فغاں سے — تجھ پر نہ کچھ الم ہے

تجھ پر نہ کچھ الم ہے فرقت میں تیری جانی — ہوئی تلخ زندگانی
کیا حالِ مصیبت کہوں خارج ہے اب بیاں سے — بیرون از رقم ہے

بیرون از رقم ہے کچھ کہہ نہیں سکتا ہوں ۔ بس سا سسکتا ہوں
مل واسطے خدا کے مجھ بے سروساماں سے ۔ آیا لبوں پہ دم ہے

آیا لبوں پہ دم ہے ہوں لطفے کا مہمان ۔ سُن اے مہِ تاباں
عباس پہ جفائیں یہ اب سیکھی ہیں کہاں سے ۔ خوفِ خدا بھی کم ہے

۔ عباس خاں رام پوری ۔

یہی صورتِ حال بعض پشتو چہار بیتوں میں بھی پائی جاتی ہے ۔ فرق صرف یہ ہے کہ پشتو میں بند کے آخری مصرع کے نصفِ آخر کی بجائے نصف اوّل کو بعد والے بند کے مصرع اول کا پہلا حصہ بناتے ہیں ۔ لیکن اس ہیئت کو کوئی نام نہیں دیا گیا ہے ۔ نمونہ دیکھیے :

شکھیا ہندو کی نعتیہ چہار بیت :

پیغمبر صاحب لہ مکی نہ دروان شہ
لہ پالکی سرہ زانگی سرہ لعلونہ

پیغمبر چہ کلمہ کولہ پہ جبر — چہ غلبلہ شوہ د کافرو پہ بازار
ابوجہل وی غما عمر شہ پہ دار — نجومیان ئی ځائی وایی حالونہ
نجومیانو تاسو وگورئ تواتت — ابوجہل وی پہ ماتہ وینہ فسادت
حلیمی بیبی پہ کبش وکہ احتیاط — لہ جنتہ ولہ رحمانہ زیبر گلونہ
لہ جنتہ ولہ رحمانہ پنجہ گلہ — پہ شعلہ وہ رنڑ بہ تاو شتلہ
پاک پروردگار چہ پہ خبرہ وو بلہ — سنالہ رویہ د پیدا کرہ عالمونہ

اردو چہار بیت کے مطالعے سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ اردو کے متقدمین و متوسطین چہار بیت گو شعراء نے پشتو چہار بیت کی ہیئتوں کو استعمال کرنے کی کوشش کی ہے ۔ ذیل میں چند ایسی ہیئتوں کی نشان دہی کی جاتی ہے جو پشتو اور اردو میں یکساں طور پر استعمال کی گئی ہیں :

مسمط اور مستزاد کی ہیئتوں کے نمونے دونوں میں ملتے ہیں ۔ اگر میں یہاں پہ

مسمط کا ذکر کیا جاتا ہے

مسمط ہیئتیں | مسمط کے معنی موتیوں کو لڑی میں پرونا ہے ۔ اصطلاحاً نظم کی اس ہیئت کو کہتے ہیں جو مختلف بندوں کو ملا کر بنائی جائے ۔ مسمط ہیئتوں میں مربع مخمس، مسدس زیادہ مقبول ہیں ۔ پشتو چہار بیت میں یہ تمام ہیئتیں استعمال کی گئی ہیں ۔ جیمز ڈارمسٹر کے مطابق افغانستان میں مسمط کی ہیئت ہندوستانی مرثیے سے مستعار لی گئی ہے ۔ وہ لکھتا ہے :

"LE MUSSAMMAT EST LA FORME FAVORITE ADOPTÉE PAR LES POÉTES MUSALMANS DE L'INDE DANS LES marsiyas.. : 3

"مسمط کی ہیئت ہندوستانی مسلمانوں کے مرثیوں سے مستعار لی گئی ہے ۔"

اردو چہار بیت میں بھی مسمط کی تمام مقبول ہیئتیں استعمال کی گئی ہیں لیکن مربع کو چھوڑ کر باقی کے نمونے خال خال ہی نظر آتے ہیں ۔ اور عصر حاضر میں تو چہار بیت کا مطلب ہی ہیئت مربع ہے جس کے شروع میں ایک مطلع یا مصرع کا اضافہ کر دیا جاتا ہے ۔ جسے چہار بیت خوں ' سرا ' کہتے ہیں ۔ یہ ہیئت پشتو اور ہندکو میں بھی خاصی مقبول رہی ہے ۔ مثلاً پشتو کی ایک مربع چہار بیت کا ایک بند ملاحظہ کریں :

روان شہ یا محمد سید و باسی لہ پنجتارہ

سید لہ پری ورکری الٰہی پروردگارہ

[illegible] امیر خان [illegible] لہ [illegible]

سید راشہ ملک واحسنت لہ وکتہ دوتر [illegible]

روان شہ یا محمد سید و باسی لہ پنجتارہ

سید لہ پری ورکری الٰہی پروردگارہ

"یار محمد سید (احمد بریلوی) کو پنجتارہ سے نکالنے کی فکر ہے۔ روانہ ہوا۔ اپنی پروردگار تو بیدار، آبرو رکھیو۔ امیر خان نے اس سے کہا۔ اے سردار سید نے ہمارے ملک چھین لیا ہے۔ اب آرام سے بیٹھنے کا وقت نہیں ہے۔ اٹھو تاکہ یوسف زئی قبیلے کو ساتھ لے کر اپنی زمین واگزار کرائیں۔ اس کے عوض میں تم کو دولت سے مالا مال کر دوں گا۔"

جیسا کہ عرض کیا گیا یہ ہیئت چہار بیت کی مقبول ترین ہیئت ہے اور فی زمانہ اسی کو چہار بیت کے لیے مخصوص کر دیا گیا ہے۔ اردو کی قدیم چہار بیتوں میں 'سرے' کے طور پر مسطح کی بجائے صرف ایک مصرع بھی ملتا ہے۔ مثلاً:

جام محبت کا تو اک بار پلا میرے تئیں ساقیا

بن نشہ دیوانہ ہوں سن یا تیرے کوچے میں آتا ہوں میں — پٹکوں ہوں سر پیناں میں پر جو تجھ کو نہیں پاتا ہوں میں

لے تو خبر آن کر شتاب نہیں جان سے جاتا ہوں میں — بہر خدا مت کرے تکرار پلا میرے تئیں ساقیا

جام محبت کا تو اک بار پلا میرے تئیں ساقیا

مسمط کی دیگر ہیئتیں جو اردو اور پشتو میں استعمال کی گئی ہیں، حسب ذیل ہیں:

- پشتو -

چاہ یل چہ دلاسہ ورتہ یو غمی دہ — پیغمبر پہ نوم ئی سر الیشہ زیہ ئی دہ

قاصدون ئی "دلکی پہ لیہ چلیبری

قاصدون ئی ومیرہ خلی دی ککی تتہ — صبو کیسچ تند دوانیبری الشیبی تتہ

لغاوے و دلاسہ پہ لیہ ئی غیبری

- اردو -

ناگہاں بیٹھے بٹھائے مفت میں اک بار — ہوا شور و غل پکار

مغرب عصر کے بیچ میں ایسی چلی اک باڑ — اٹھا دھوئیں کا پہاڑ

اڑتے ہی بارود خانے لگے اگرنے لگے پہاڑ — دیے سینکڑوں سر پچاڑ

دھوئیں پہاڑ میں گم گئیں پٹ گیا بازار — ہوا شور و غل پکار

پښتو

راغلی غازیان د فیرنگی پدغه گربانده ی
اوری قتل گربانده ی

راغلی غازیان غزاله واره لوریپه لورعالمه
گدی کریپه شورعالمه
د اشاد ومنعمی خدای ورکړي دي پیه کورعالمه
آخلی به تری نورعالمه
توری نه وه ډزی ورکړ پیه نور بانده ی
اوری قتل گربانده ی

- اردو -

جھولا کرتے تھے جب مصطفےٰ جھولنا
شوق سے دیکھتا تھا خدا جھولنا
حوریں خوشیاں مناتی تھیں جنت میں جا ڈھیر کرتی تھیں پھولوں کا جنت سے لا
کلیاں چُن چُن کے دیتی تھیں بستر بچھا غنچے کھل کھل کے پڑھتے تھے صلی علیٰ
پھر وہ دیتی تھیں کیسا سجا جھولنا

مسدس :

پښتو

چاوی چه د وست محمد غازی سنبل پ[illegible]
بادشاه پیه قندهار نه وکاوی خیټی د [illegible]

چاوی چه د وست محمد امیر رحمت خی [illegible]
فوکوالا د رسوه دی مبری و[illegible] ۱۹۱۰ [illegible]

پوره ورځ محمد اکبر چه ورغ د سنگر نوالا
د [illegible] پیه [illegible] تنتی [illegible]

خان ننگ دی کړه اسلام کلمه وال کښې په منګل کښې
ولې کد جنګ یز لـــراوی، جـــوړ کـــه دبشـــرو[۵]

"امیر دوست محمد خاں کابل میں صف آرا تھا۔ بادشاہ قندھار میں اپنی ہنگامہ زا فوج کے ساتھ
معرکہ آرائی کر رہا تھا۔ امیر دوست محمد خاں غزا کے لیے نکل کھڑا ہوا۔ لشکر اس کے جلو میں ہے
اے ذوالجلال تو اسے فتح مند کر۔"[۵]

پشتو میں مسبع، مثمن، متسع، معشر حتیٰ کہ ۱۴ مصرعی بندوں پر مشتمل چہار بیتیں بھی پائی جاتی ہیں۔ علاوہ ازیں دوہرے مربع و مخمس بھی پشتو چہار بیت میں استعمال کیے گئے ہیں۔ یہ تمام ہیئتیں اردو چہار بیت میں نہیں ملتیں۔ پشتو میں بعض مثلث، مربع، مخمس اور مسدس وغیرہ مستزاد کی شکل میں بھی لکھے گئے ہیں اور ایسے بھی کہ جن میں مطلع کے بجائے شعر کو بنیاد بنایا گیا ہے اور اس کی رعایت سے ہر بند کے آخر میں یکے بعد دیگرے بنیادی شعر کے مصرع اول و ثانی کے ہم قافیہ دو مصرعے لائے جاتے ہیں تاکہ باری باری سے مطلع / بنیادی شعر کے دونوں مصرعوں کا اعادہ کیا جا سکے۔ بعض چہار بیتوں میں بنیادی شعر کے مصرعوں کا باری باری سے اعادہ نہ کر کے پورا شعر یک ساتھ دہرا دیا جاتا ہے۔ دوہرے مربع کی ہیئت ملاحظہ کریں:

بنیادی شعر یا مطلع: { اسلام
ا گلورہ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

اردو میں مسدس چہار بیت کے نمونے بہت کم دستیاب ہیں لیکن بشتو کی مندرجۂ بالا مسدس کی مانند مخمس چہار بیت اردو میں ملتی ہے۔ اس طرح کی مسدس چہار بیت کو کچھ چہار بیت خواں ڈیوڑھی اور مخمس کو سوائی کہتے ہیں۔ بہت سے لوگ مستزاد کو بھی سوائی کہتے ہیں۔ ذیل میں ایک سوائی (مخمس) چہار بیت ملاحظہ کریں جس کی ہیئت اس طرح ہے۔

سرا۔ الف

ب

بند
ج
ج
ج
الف

الف

ب

ب

یہ غم الم ستم ترا کب تک رہے گا جور
جانان کہا مان میں اب جان سے ہوں تنگ
گل رو مجھے ابرو کا تو نے کر کے اشارہ
کس ناز سے یہ گھاؤ مرے دل پہ ہے مارا
یہ تیغ بے دریغ تری کھا گئی سارا
حاصل ہوا قاتل تجھے کیا دل میں تو کر غور
یہ غم الم ستم ترا کب تک رہے گا جور
سن کر کہا اس نے کہ اب ہوگی تجھ سے جنگ
جانان کہا مان میں اب جان سے ہوں تنگ

مربع مستزادی

اردو میں مربع مستزاد کا استعمال ماضی میں خوب ہوا ہے لیکن اب اس طرف کوئی توجہ نہیں دی جا رہی ہے۔ ذیل میں اس ہیئت میں لکھی گئی پشتو اور اردو کی ایک ایک چہار بیت دی جاتی ہے۔ پشتو چہار بیت کا سرا ایک شعر کا ہے جس کے مستزاد مختلف قافیوں میں ہیں لیکن اردو چہار بیت میں سرا ایک مصرع کا ہے اور مستزاد مصرع کا ہم قافیہ ہے نیز بند کا تیسرا مصرع سرے کے پہلے ٹکڑے کا ہم قافیہ ہے اور مستزاد کے طور پر سرے کے مستزاد کا اعادہ ہوتا ہے۔ چوتھا مصرع سرے کا ہم قافیہ اور مستزاد وہی جو سرے کا ہوتا ہے۔ دونوں کے نمونے ملاحظہ کریں۔

پشتو۔ پہ سَ دقتل گر فرنگی دیرو کا ارمان ۔ شوہ چیغہ د خطر پسی
پہ ستر گ ی تیارہ شوہ چہ لیدل بہ ئی غازیان ۔ غم راغی سرا سر پسی
پہ سر دقتل گر فرنگی مخ کرہ فوکونہ ۔ دی لام تری پہ پورتہ
لہ ورایہ بہ راتلل پس بنیرون کدباندہ ۔ حریان ئی شوہ ذورتہ
چاپیرہ دا لمو سری پیتی چغرد لونہ ۔ جلی بہ شوی ھر لورتہ
گولئی بہ درتاو وریدی مکہ باران ۔ رتلل مہ سبرا سر پسی

اردو: ہر گھڑی ہر لحظہ یار سینے سے بہم رہے ۔ دل پہ نہ کچھ غم رہے
دو بدو اس یار سے اپنی ملاقات ہو ۔ اور نہ کوئی سات ہو
سیر گلستاں کی ہو موسم برسات ہو ۔ ہاتھ میں بھی ہات ہو
چلتی ہے پروا ہوا پڑتی ہو ہلکی پھوار ۔ ہر گھڑی ہر لحظہ یار
آب رواں ہو کبھی اور کبھی تھم رہے ۔ دل پہ نہ کچھ غم رہے

۔ محبوب علی خاں۔

پشتو میں جو چہار بیتیں دستیاب ہیں ان میں تقریباً بیس مختلف ہیئتیں استعمال کی گئی ہیں جن میں چند کو چھوڑ کر ساری کی ساری اختراع کی گئی ہیں۔ اردو کی اصل چہار بیتیں پشتو کی مخصوص ہیئتوں میں کہی گئی ہیں۔ اردو میں محبوب علی خاں کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ انھوں نے زیادہ

سے زیادہ ہیئتوں میں چہار بیتیں کہی ہیں۔ اس میدان میں کوئی ان کا ہمسر نظر نہیں آتا۔ ذیل میں اب ان ہیئتوں کا ذکر کیا جائے گا جو اگرچہ اردو اور فارسی میں رائج تھیں لیکن اردو چہار بیت گو شعراء نے ان میں کچھ جدتیں پیدا کی ہیں۔ بنیادی طور پر یہ غزل مستزاد کی ہیئتیں ہیں:

(۱)

الف الف الف / ب ب ب / ج الف الف

تو نے ثابت کری کیا مری تقصیر بتا کون سی بات پہ تو ہم سے خفا یار ہوا
غم گلے کا ہار ہوا
لے کے تو ہاتھ میں ہات پھرتا ہے غیروں کے سات
میری سنتا نہیں بات
چاہ کے تجھ کو صنم کیا میں گنہگار ہوا
غم گلے کا ہار ہوا

(۲)

الف ب ج / الف ب ج / د د د / الف ب ج

اس شان سے دیکھا تھا کسی گل کو چمن میں۔ بکھرے ہوئے گیسو۔ ملتے تھے ہوا سے
سوسن کی زباں بند ہے حیرت سے دہن میں۔ پھیلی ہے وہ خوشبو۔ زلفوں کی لٹا سے
ہر سمت اداسی ہے ہر اک آنکھ ہے گریاں۔ حیرت ہے پریشاں۔ خوں رشتے ہیں رسوا
اس عاشق ناچار کی میت ہے کفن میں۔ فریاد ہے ہر سو۔ مارا ہے جفا سے

مذکورہ ہیئتوں کے علاوہ اردو چہار بیت کے اساتذہ نے ایک اختراع یہ بھی کی ہے کہ غزل کے چار شعروں پر بطور مصرا ایک مصرع کا اضافہ کر کے اسے دو بندی چہار بیت کا نام دے دیا۔ یہ ہیئت سب سے پہلے عبدالکریم خاں کے یہاں نظر آتی ہے جس کے پیچھے شاید یہ امر کارفرما ہو کہ انھوں نے چار بیت کے لغوی معنی کے مطابق اس کی یہی ہیئت مناسب سمجھی ہو۔

دو بندی چار بیت کا نمونہ ملاحظہ ہو۔

تجھ من ہرن کے کارن بیرنیا بھئی ری

میری برہ کو نہ جانے لگے سو طرح ستانے دینے لگی وہ طعنے ری دیو رنیا بھئی ری
جھولی کفنا بنایا گھر گھر الکھ جگایا انگ بھبھوت رمایا ری جوگنیا بھئی ری

پشتو کی طرح اردو چہار بیت میں بھی ہیئت کے بے شمار تجربے کیے گئے ہیں۔ آغاز سے اب تک اردو چہار بیت نے دو صدیوں کا طویل سفر طے کیا ہے۔ اس عرصے میں تقریباً بیس پچیس ہزار چہار بیتیں کہی گئی ہوں گی ان میں سے صرف ایک ہزار کے قریب دستیاب ہو سکی ہیں۔ اگر سارا مواد موجود ہو تو اردو چہار بیت کی مزید ہیئتی خصوصیات سامنے آ سکتی ہیں۔

موضوعات

چہار بیت کے موضوعات کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ اس میں عوامی اور کلاسیکی شاعری کی بیشتر اصناف سخن کے موضوعات و مضامین شامل ہیں۔ یک عوامی شاعری کی حیثیت سے چہار بیت نے خیال، کجری، بارہ ماسہ، ملہار، سوہنی گیت، ڈھولک گیت، عوامی قصے، مذہبی فسانوی کایات، ویدک کتھا وغیرہ کے موضوعات کو اپنے اندر سمو لیا ہے تو دوسری طرف کلاسیکی شاعری کی اصناف غزل، مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، شہر آشوب، واسوخت، ہجو، طویل نظم، نظم اور حمد و نعت وغیرہ کے موضوعات و مضامین کا بھی اس نے تخزینہ کر لیا ہے۔ یعنی اگر چہار بیت کی [illegible] تلاش کی جائے تو اس کے موضوعات کی مندرجہ ذیل تقسیم کی جا سکتی ہے:

[illegible] عقیدت، منقبت، مرثیہ، معجزات و کرامات وغیرہ

[illegible] قومی و وطنی

[illegible] حسن و عشق، شکوہ و شکایت، بیوفائی، رقیب

[illegible]

مذہبی چہار بیتیں

حمد: مذہبی چہار بیتوں میں عوامی عقائد کی پرچھائیاں واضح طور پر نظر آتی ہیں۔ ان میں حمدیہ موضوعات کم اور نعتیہ و منقبتیہ موضوعات زیادہ ملتے ہیں۔ اور جو حمدیہ چہار بیتیں کہی گئی ہیں ان میں عجیب عجیب ہنرمندیاں دکھائی گئی ہیں مثلاً کسی چہار بیت میں سینکڑوں پرندوں کے نام سمو دیئے گئے ہیں تو کسی میں پھلوں کے اور کسی میں پھولوں کے۔ یہ انداز نظیر کی مسدسوں میں زیادہ پایا جاتا ہے جن کو خیال کے مقابلوں میں پیش کرنے کے لیے تیار کیا گیا تھا۔ چہار بیتوں میں یہ صفت غالباً نظیر ہی کی تقلید کا نتیجہ ہے۔ ذیل کی چہار بیت ملاحظہ کریں:

ہمیشہ ورد نام پاک رہتا ہے عنادل میں
پرندوں میں جو خصلت ہے وہ عامل ہیں کامل میں

سنا ہے قل ہو اللہ احد کہتا ہے بگلا بھی — قلنج اور قانہ مرغابی یہ قبا اور ٹرو ابھی
الٰہی تو الٰہی تو کیا کرتا ہے پیدا بھی — سدا رہتے ہیں نام حق کے غل مرغان ساحل میں

ہمیشہ ورد نام پاک رہتا ہے عنادل میں

حافظ رام پوری کی اس چہار بیت میں ۶۴ بند ہیں جن میں تقریباً سو پرندوں کا ذکر اسی طرح کیا گیا ہے۔ یا یہ چہار بیت ملاحظہ ہو:

جانور سبھی کرتے ہیں ثنا خالق اکبر کی
سوا لاکھ ایک دن میں ختم کرتے ہیں قرآن

اگہن طوطی چڑیا دیرا اور بلبل باشاہین — بگلا طوطا قمری پیری اور ابابیلین
ڈھیڑو پپیہا کال چڑی ممولا بلبل نگین — اس کے حکم سے کرتے ہیں صفت دن رات ورد کی

جانور سبھی کرتے ہیں ثنا خالق اکبر کی
نہیں ٹلتا اس کا حکم وہ ہے سب کا نگہبان
جانور سبھی کرتے ہیں ثنا خالق اکبر کی
سوا لاکھ ایک دن میں ختم کرتے ہیں قرآن

بعض چہار بیتیں عام انداز کی بھی ہیں جن کی زبان صاف اور شستہ ہے۔ استاد صائب ٹونکی کی چہار بیت ملاحظہ کریں:

بندے کو ہر طرح تری رحمت پہ ناز ہے
بندہ ہے جرم کار تو نکتہ نواز ہے

خلاق تو ہے جلوہ گری تیری چار سو — ہر چیز تجھ سے پیدا ہے ہر شے میں تو ہی تو
تیرے وجود سے ہے یہ دنیائے رنگ و بو — دنیائے رنگ و بو میں تو ہی سرفراز ہے
بندے کو ہر طرح تری رحمت پہ ناز ہے

نعتیہ چہار بیتیں جس طرح کلاسیکی مذہبی شاعری میں حمد سے زیادہ نعت کہنے کا رجحان رہا ہے اُسی طرح عوامی شاعری میں بھی نعتیہ مضامین حاوی رہے ہیں۔ چہار بیت کی نعتیہ شاعری میں حکایات و معجزات کے علاوہ معراج نامہ اور جھولا نامہ کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے۔ چند نعتیہ چہار بیتوں کے نمونے درج ذیل ہیں۔

یہ تمنا ہے رہوں احمد مختار کے پاس
زندگی ہو مری پوری مرے سرکار کے پاس

میں نہ عصیاں ہیں نہ عصیاں کے قرینے میں رہوں — ڈوبنے کا نہ رہے غم جو سفینے میں رہوں
ایسی تقدیر کہاں ہے جو مدینے میں رہوں — بھیج دے مجھ کو الٰہی شہِ ابرار کے پاس
یہ تمنا ہے رہوں احمد مختار کے پاس

۔ حافظ عالم گیر خاں کیف۔

ابتدا میں نعتیہ چہار بیت کہنے کا رواج کم تھا۔ لوگ زیادہ تر رزمیہ و عشقیہ موضوعات پسند کرتے تھے۔ بیسویں صدی میں جب پڑھے لکھے سنجیدہ شاعروں نے بھی اس میدان میں قدم رکھا تو نعتیہ چہار بیتیں کثرت سے کہی جانے لگیں۔ رام پور میں صبر، حاجی، میاں خاں، غلام علی خاں، عکس، مقلاس، عنایت حسین حافظ وغیرہ، ٹونک میں آبرو، کیف، خنجر، شمشیر جنگ، صولت، جیراں، فائز، شاہ، وحشی جوہر، صائب، انقا،

خفی وغیرہ اور بھوپال میں زکی وارثی اور وکیل بھوپالی وغیرہ نے بہترین نعتیہ چہار بیتیں لکھی ہیں۔ ان حضرات کی لکھی ہوئی چہار بیتوں کی زبان بھی ادبی ہے۔ بیشتر چہار بیتیں مشہور نعتوں پر مصرعے پہنچا کر بنائی گئی ہیں۔ یوں بھی چہار بیت میں تضمین لکھنے کا رواج خوب رہا ہے۔ مثال کے طور پر حسن کی نعت پر عکس رام پوری کی تضمین ملاحظہ ہو۔

نگاہِ لطف کے امیدوار ہم بھی ہیں
لیے ہوئے یہ دلِ بے قرار ہم بھی ہیں

سنا ہے نفسی نفسی کہیں گے روزِ جزا — خدا کے آگے شفاعت کا جب بنے حصہ
ہمارے دستِ تمنا کی لاج بھی رکھنا — ترے فقیروں میں اے شہریار ہم بھی ہیں
نگاہِ لطف کے امیدوار ہم بھی ہیں

چند اور نعتیہ چہار بیتوں کے سرے ملاحظہ کریں:

مقبول کی خدا نے شفاعت رسول کی — جنت کو پہلے جائے گی امت رسول کی
عاجز رام پوری

نارِ دوزخ سے رہا دین کے سرور نے کیا
عاصیوں پر یہ کرم شافعِ محشر نے کیا — عکس رام پوری

یہ حسرت ہے مرے دل کی نکل جائے تو میں جانوں
نبی کی خاکِ پا آنکھوں سے مل جائے تو میں جانوں — غلام علی خاں

سرکاروں کے سرکار ہیں سرکار دو عالم
کونین کے مختار ہیں سرکار دو عالم — صولت ٹونکی

اے مرے پروردگار مالکِ روزِ جزا
خالقِ کل کائنات — سوز ٹونکی

کئی نعتیہ چہار بیتوں میں معجزات و معراج کا بیان شعرا کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ خاص طور پر معراج کے بیان کو چہار بیت سازوں نے بہت زیادہ اہمیت دی ہے۔ معراج کے بیان پر مبنی چہار بیتوں میں بعض بہت طویل ہیں۔ ایسی ہی ایک

طویل چہار بیت کا سرا اور بند پیش ہے:

اللہ نے بلایا جب بے قرار ہو کر
جبریل لینے آئے خدمت گزار ہو کر

حکمِ خدا یہ پہنچا جبریل کو کہ اس دم — معراج کی یہ شب ہے لازم ہے خیر مقدم
مکے میں سو رہا ہے میرا حبیب اکرم — جائے براق جلدی آئیں سوار ہو کر
اللہ نے بلایا جب بے قرار ہو کر

۔ صبر تسلیمی ۔

اس چہار بیت میں ۲۹ بند ہیں جس میں معراج النبی کا واقعہ از ابتدا تا انتہا پوری تفصیل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ اسی موضوع پر کچھ اور چہار بیتوں کے سرے ذیل میں درج ہیں:

در مصطفےٰ سنگِ موسیٰ نہیں ہے
یہاں ربّ ارنی کا جھگڑا نہیں ہے ۔ عنایت حسین حافظ

سرِ عرشِ اعظم مزا ہو رہا ہے
محمد سے وصلِ خدا ہو رہا ہے ۔
گھر آج خدا کے جاتے ہیں جان کملیا والے
معراج کا رتبہ پاتے ہیں ذیشان کملیا والے

بعض مذہبی چہار بیتیں واعظانہ انداز کی ہیں جن میں چڑی، پتنگ وغیرہ کو روحانی صفات کی تمثیل بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ نمونہ دیکھیے:

"پتنگ"

اللہ ہو کا پتنگ اُڑا اگر شوق ہے پتنگ اُڑنے کا
صلِ علیٰ کی ڈور منگا کر لطف اٹھا تو بڑھانے کا

بسم اللہ کا کاغذ لا کر الرحمٰن کا فرش منگا — آدھ کے چاقو سے دو کر کے الرحیم کی کمپ بنا
توبہ کے پانی سے کر کے وضو قبلے کو منہ کر اپنا — خلوت میں بیٹھ کر پتنگ بنا اندر نہ کہیں جانے کا

"چُندری"

یک رنگ چندریا رنگ دے او خوش کام رے رنگریزوا
مورا روپ انوپی کر دے دل آرام رے رنگ ریزوا

تبداللہ کی صاف زمیں ہو۔ شرب کے گل بوٹے ہوں
طٰہٰ کے معطر پانی ہیں اور راق تجلی کوٹے ہوں
وردوس کی رنگیں بیلوں پر صلوٰۃ کے دامن چھوٹے ہوں
اس طور ضیا کی بارش ہو جیسے کہ ستارے ٹوٹے ہوں
افلاک کے جلوے ٹوٹے ہوں دنیا کے نظارے چھوٹے ہوں
سارے جہاں کے دل ہوں اس سے رام رے رنگریزوا

اگرچہ نعت کا میدان بہت محدود ہے لیکن چہار بیت گو شعرا نے اس کو وسعت دینے کی بھرپور کوشش کی ہے اور عوامی دلچسپی کو سامنے رکھ کر بڑی اثر انگیز چہار بیتیں کہی ہیں

منقبتی چاربیتیں | چہار بیت کی مقبولیت کے پیش نظر اس کے جلسے سماجی تقریبات کے ساتھ ساتھ بزرگان دین کے مزارات پر لگنے والے عرس کے میلوں میں بھی منعقد ہوتے ہیں۔ لہٰذا ان بزرگوں کی مدح سرائی کی ضرورت نے چہار بیت میں منقبت نگاری کو فروغ دیا۔ جن بزرگوں کی شان میں مناقب لکھی گئی ہیں وہ یا تو مشہور عام صحابہ و صوفیا ہیں مثلاً حضرت اویس قرنیؓ، حضرت بلالؓ، حضرات حسنؓ حسینؓ، حضرت علی کرم اللہ وجہہ، معین الدین چشتیؒ، محی الدین جیلانیؒ، علی احمد صابر کلیری رحمۃ اللہ علیہم اجمعین وغیرہ۔ یا مقامی شہرت رکھنے والے پیران عظام ہیں مثلاً رام پور کے حافظ جمال اللہؒ، شاہ عبداللہ بغدادیؒ، درشاہ درگاہیؒ وغیرہ۔ ٹونک اور بھوپال میں اس قسم کی چہار بیتیں نہیں ملتیں۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ وہاں سید احمد شہیدؒ کی تعلیمات کا اثر زیادہ ہے۔ رام پور میں قبر پرستی حد سے زیادہ بڑھی ہوئی ہے جس کا اثر وہاں کے عوامی و کلاسیکی ادب پر نمایاں نظر آتا ہے۔ چند نمونے دیکھیے:

"قول بلال" (محبوب علی خاں کی چہار بیت کا جوڑا)

عاشق زار اسے کہتے ہیں ڈھونڈتا یار کو ہر فن میں رہا

اک مؤذن تھا مدینے میں بلال　　شاہ سے اس کو عقیدت تھی کمال
جب کہ فرمایا محمدؐ نے وصال　　چل دیا پھر نہ وہ وطن میں رہا
عاشق زار اسے کہتے ہیں، ڈھونڈتا یار کو ہر فن میں رہا

چند منقبتوں کے صرف سرے درج ذیل ہیں :

منقبت خواجہؒ : لگا کے آیا ہوں میں آسرا غریب نواز
ادھر بھی ہو نظرِ مہر یا غریب نواز

منقبتِ صابرؒ : دولھا بنے سرکار صابر دولھا بنے

منقبت حاجی محمد شیرؒ بریلوی : ہے اب تو جا بجا چرچا محمد شیر صاحب کا
جسے دیکھو ہے وہ شیدا محمد شیر صاحب کا

منقبت علیؑ : مضطر ہوں بدحواس ہوں مولیٰ دہائی ہے
یا مرتضیٰ علی دمِ مشکل کشائی ہے

منقبت حسینؓ : از ہجر تو جانا ناں۔ گشتیم چوں دیوانہ ....

منقبت شیخ جیلانیؒ : لو خبر آن کے یا پیر دستگیر مری　　مجھ کو برگشتہ نظر آتی ہے تقدیر مری
سلام اے نور یزدانی　　سلام اے ضل سبحانی

مرثیے ٹونک اور بھوپال میں مرثیہ کی چہار بیتیں دستیاب نہیں ہو سکیں۔ ان مقامات پر غالباً سنیوں میں عزاداری کی روایت نہیں پائی جاتی۔ لیکن روہیل کھنڈ خاص طور پر رام پور میں یہ روایت حضراتِ شیعہ ہی کی طرح مروج ہے۔ چوں کہ نوابینِ رام پور امامیہ مسلک سے تعلق رکھتے تھے لہٰذا ان کی خوشنودی میں سنی رعایا نے بھی وہی طریقہ اختیار کیا۔ اسی لیے رام پور و مضافات کے علاوہ اضلاع بریلی و مراد آباد میں بھی تعزیہ داری بڑی دھوم دھام سے ہوتی ہے۔ محرم اور صفر کے مہینوں میں اکثر گھروں میں مجالسِ عزا منعقد کی جاتی ہیں۔ عام جلسے بھی ہوتے ہیں جن میں شہادتِ حسینؓ سے متعلق چہار بیتیں پڑھی جاتی ہیں۔ اس قسم کی چہار بیتوں کے چند نمونے پیش ہیں :

۱۔ سجّاد نے رو رو کے کہا شاق ہے جینا ۔ یا شاہِ مدینہ
فریاد ہے بابا کو ستم گاروں نے چھینا ۔ یا شاہِ مدینہ ۔ عکسؔ
۲۔ وعدۂ طفلی وفا سبط پیمبر نے کیا بخششِ امت کا کام دین کے سرور نے کیا
۳۔ رخصت ہوئے شبیر جو سلطانِ زمن سے روتے چلے کوفے کو مدینے کے چمن سے
عاجزؔ رام پوری

۴ نعشِ اکبر پہ ماں روتی آئی
لٹ گئی ہائے میری کمائی " "

شخصی مرثیے

واقعاتِ کربلا کے علاوہ چہار بیت گویوں میں اپنے ہمعصر اساتذہ اور استاد بھائیوں کی وفات پر مرثیے لکھنے کا بھی رواج رہا ہے ۔ ٹونک کے ایک استاد عبداللہ خاں حیراں بھوپال سے چھڑا ہوتے ہوئے ٹونک آرہے تھے ، راستے میں انتقال ہوگیا تو ان کے یک ہمعصر استاد عبدالوحید خاں جوہر نے ان کے غم میں ایک چہار بیت لکھی ۔ ملاحظہ کریں :

ہائے دنیا سے اچانک گئے حافظ حیراں ۔ جانبِ ملکِ عدم
روتا سر پیٹتا ہے آج ہر اک پیر و جواں ۔ ہے غضب کا ماتم

مرثیہ عاجزؔ رامپوری :

۱۔ حضرت عاجزؔ ایسے سدھارے شورِ ماتم ہے عالم میں سارے ۔ عکسؔ
۲۔ کر گیا دنیا سے سفر عاجزؔ لاچار
غم میں تری ماں کا حال ۔ کیا کہوں لکھنا محال
کہتی ہیں ہر بار ہائے ۔ ہے وہ کہاں نورِ نظر ۔ عاجزؔ لاچار مقلاسؔ
۳۔ ماہِ شب برات میں جمعہ کے دن ۔ عاجزؔ دنیا سے سفر کر گیا سوزاںؔ

مرثیہ نوابِ جاورہ وفات ۱۲۰۱ھ

س گلشن آباد سے نواب محتشم جب کر گئے رحلت مظہرؔ

مرثیہ رسالدار ٹونک : تو ٹونک رسالے سے ہے بکھنٹے کے باسی ہائے مرے مانجھی ۔ خنجرؔ

مرثیہ منشی میاں: شہر میں جو ہے سوگوار ہے آج
چشم اعدا بھی اشک بار ہے آج - گورے خاں محفوظ

اخلاقی چہار بیتیں

اردو چہار بیت کا اخلاقی پہلو بھی قابل ذکر ہے جس پر صوفیا کی تعلیمات کا اثر بہت زیادہ نظر آتا ہے۔ یوں بھی عوامی شاعری سے حضرات صوفیا کا تعلق ہمیشہ بہت قریبی رہا ہے۔ اپنے روحانی عقائد کی اشاعت کے لیے انھیں عوام سے براہ راست رابطہ رکھنا پڑتا ہے۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ عوامی شاعروں پر تصوف کا رجحان غالب ہے۔ رام پور کے اکثر چہار بیت گو شعرا حافظ جمال اللہ رام پوری اور حافظ محمد شبیہ میاں بریلوی کے سلاسل میں بیعت ہیں۔ ٹونک کے شعرا سید احمد شہیدؒ کی تعلیمات سے بہت زیادہ متاثر ہیں۔ دیگر مراکز چہار بیت کے شعرا بھی کسی نہ کسی سلسلۂ تصوف سے عقیدت رکھتے ہیں اور یوں بھی اخلاقیات ایک ہمہ گیر شعبہ ہے۔ عوام و خواص کی اپنی اپنی اخلاقی اقدار ہوتی ہیں جن کی حفاظت و اشاعت کو وہ اپنا فرض جانتے ہیں۔ گرچہ ناخواندہ اور تنگ بندوں کے یہاں اخلاقی مضامین کی جستجو زیادہ سود مند نہیں لیکن پڑھے لکھے چار بیت سازوں نے اس طرف خصوصی توجہ دی ہے۔ بعض چہار بیت خواں حضرات بھی اس بات کے قائل ہیں کہ تفریح کے ساتھ ساتھ سامعین کو اخلاقی درس بھی چہار بیت کے ذریعہ دیا جانا چاہیے تاکہ جب کوئی شخص اپنے گھر کو واپس جائے تو اس کے دل میں اوصاف حمیدہ کی روشنی بھی ساتھ جائے اور وہ نیک کاموں کی طرف رغبت محسوس کرے۔ ذیل میں چند اخلاقی چہار بیتوں کے مکھڑے پیش کیے جاتے ہیں جن میں بے ثباتیِ دنیا کو خاص طور پر موضوع بنایا گیا ہے:

بھٹکا پھرتا ہے کیوں یار اپنے رب کو بھولا بھولا
جس دم پیک فضا کا آوے اپنے ساتھ وہ لے کر جاوے
رہنے پاوے نہ نہاں یہ اگوانکا، لنگڑا، لولا

- عاجز -

منزل ہستی میں یا۔ جو کوئی بچھڑ گیا۔ پھر خبر اس کی نہ ملی

عاجزؔ

دوسروں کا غم بھی خوش ہو کر اٹھانا چاہیے
آدمی کو آدمی کے کام آنا چاہیے

بصیر ٹونکی

جو قوم اپنی جگہ مستقل مزاج نہیں
تو پھر تباہی کا اس کی کوئی علاج نہیں

صائب ٹونکی

دلِ مُردہ میں روحِ رفعتِ انجام پیدا کر
جو بعدِ مرگ بھی زندہ رہے وہ نام پیدا کر

حافظ وضبط رام پوری

تاریخی چہار بیتیں

پشتو و ہندکو میں تاریخی واقعات کو چہار بیت کا موضوع خاص طور پر بنایا گیا ہے لیکن اردو میں اس طرف زیادہ توجہ نہیں دی گئی ہے تاہم قدیم اساتذہ کے یہاں تاریخی چہار بیت کے عمدہ نمونے دستیاب ہو جاتے ہیں۔ ان اساتذہ میں [illegible] اور محبوب علی خاں کے نام سرفہرست ہیں۔ یہ دونوں حضرات [illegible] لکھتے تھے۔ دیگر مرکز میں بھی تاریخی چہار بیتوں کے خاص خاص نمونے [illegible] جاتے ہیں۔ ان چار بیتوں میں مکمل جملے سے متعلق چیدہ چیدہ واقعات قلمبند [illegible] ہیں۔ بعض میں سماجی و واقعات کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ چند نمونے [illegible]

[illegible]

[illegible] محمد علی خاں

[illegible]

[illegible]

کس کو نہ گرداں کیا گردشِ افلاک نے　　کس کو ملایا نہیں گرد میں اس خاک نے
کس کو ہلاکت نہ دی دہر کے سفاک نے　　کس کے نہ سر پر چلی چرخ کی تیغِ ستم

عبدو

اس چہار بیت میں ۲۴ بند ہیں جس میں نواب محمد علی خاں کے قتل کا واقعہ بالتفصیل بیان کیا گیا ہے۔ واقعہ کی تاریخ نہیں بتائی گئی ہے لیکن کتابوں سے پتہ چلتا ہے کہ یہ سانحہ ۱۷۹۴ء میں پیش آیا تھا۔

۲۔ استاد محبوب علی خاں کی ایک چہار بیت کا مصرعہ ملاحظہ کریں جس میں تیرھویں صدی ہجری میں ہیضے کی وبا سے ہونے والی عام تباہی کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے کہ تقریباً تمام ذاتوں، قبیلوں اور قومیتوں کے نام شامل ہو گئے ہیں۔

تیرہ صدی کے دور میں ہیضے نے کی چڑھائی　　سب پر تب ہی آئی
تیلی مرے تمبولی مرے کوٹی اور کھٹ بُنے۔ مومن جُلاہے اور دُنیے
اور مرے بنیے بقال، کنجڑے اور قصائی۔ سب پر تباہی آئی

۳۔ ذیل کی چہار بیت میں محبوب علی خاں نے ۱۰ اکتوبر ۱۷۹۴ء کو ہونے والی ایک جنگ کو نظم کیا ہے جو نواب آصف الدولہ اس کی سادی انگریزی فوج اور رامپور کے نواب غلام محمد خاں کے درمیان ہوئی تھی۔ اس جنگ کو مؤرخین نے جنگ دوجھوا کے نام سے موسوم کیا ہے۔ ایک بند پیش ہے:

ناگہاں بیٹھے جمے نے مفت میں کی بار
ہو شور و غل پکار
مغرب کے وقت میں ایسی چلی کی بار
اوٹ دشمن کا پیار
[illegible]
دیے سینکڑوں مار
[illegible] ہوا شور و غل بڑا۔

درج ذیل چہار بیت میں نوبہ بھوپال سرتاج سلطان جہاں بیگم کے ساتھ پیش آئے ایک حادثے کو قلم بند کیا گیا ہے۔ یہ حادثہ سفرِ حج کے دوران پیش آیا تھا۔

گئیں خانہ کعبہ کو حضور شہِ سلطان۔ خدا رکھیو نگہبان

سن تیرہ سو اکیسویں ہجری کی سنو یارو۔ جو لشکر ہوا تیار

وان پہ تھا تاتاریوں کا مفسد شعبان۔ خدا رکھیو نگہبان۔ کریم دو بھوپال

پوری چہار بیت، ہندوں پر مشتمل ہے۔ واقعہ اس طرح ہے کہ بیگم صاحبہ حج بیت اللہ سے فارغ ہو کر مدینہ منورہ کو روانہ ہوئیں تو راستے میں راہزنوں نے قافلے کو لوٹ لیا۔ حملے میں بیگم صاحبہ کے خاصی دستے کے تمام جوان بھی مارے گئے لیکن انہیں کوئی گزند نہیں پہنچا اور وہ بخیر و عافیت واپس آگئیں۔

اس قسم کی اور بھی بہت سی چہار بیتیاں ہوں گی جو وقت ایام کی زد میں آکر فنا ہو گئیں۔ اگر باقی ہیں تو اب تک پردۂ خفا میں ہیں جن کی تلاش از بسکہ اہمیت رکھتی ہے۔

سماجی چہار بیتیں

روزمرہ کی سماجی سرگرمیاں، گھریلو جھگڑے اور رسوم و رواج سے متعلق چہار بیتیاں بھی اردو میں خوب پائی جاتی ہیں۔ یہ بعض بڑی دلچسپ ہیں اور سماجی مطالعے کے لیے نہایت اہم ہیں۔ ان چہار بیتیوں سے ان کے عوام کی سماجی نفسیات سامنے آتی ہے۔ چند نمونے ملاحظہ فرمائیں:

[illegible] کی چہار بیت [illegible] کے ایک فقرے میں [illegible] کے [illegible] پر [illegible] کے دوران [illegible] کی [illegible] کی [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] بھوپال [illegible] ایک [illegible]

جھگڑے کے بعد لکھی تھی اور خود ہی اس کے جوڑے تحریر کیے تھے۔ مخالف شخص کوتوالی میں ملازم تھا اور بات بات پر بند کروانے کی دھمکی دیتا تھا۔ اب آپ ذرا اس چہار بیت کا ایک بند ملاحظہ کریں اور انداز بیان سے لطف اندوز ہوں۔

انھیں کس بات کا ڈر کوتوالی ان کے گھر کی ہے
خود حاکم ہیں حکومت کیا ہے سالی ان کے گھر کی ہے

خدا خشکہ کھلاتا ہے گدھوں کو اس کی حکمت ہے — مرغن کوئی ٹھکراتا ہے یہ بھی اس کی قدرت ہے
وہ دیتا ہے بہ اندازہ جو دولت اس کی دولت ہے — فقط حرص و ہوس دنیا کی خالی اس کے گھر کی ہے

اس قسم کی بہت سی چہار بیتیں لکھی گئی ہیں۔ ان سب کا تذکرہ یہاں طوالت کا باعث ہوگا۔

قومی و وطنی چہار بیت کی ابتدا ہی سے یہ خصوصیت رہی ہے کہ اس میں قومی و وطنی جذبات کی عکاسی بھرپور انداز سے کی گئی ہے۔ یہ عنصر پشتو چہار بیت میں زیادہ ملتا ہے لیکن اردو میں بھی اس طرح کے خال خال نمونے مل جاتے ہیں۔ مثلاً:

اے اہل وطن ملک کی تقدیر بدل دو
تقدیر بدل دو ارے تقدیر بدل دو

میں بھارت کا سپاہی ہوں میں کب طوفان سے ڈرتا ہوں
میں جھکتا ہوں کماں بن کر میں تن جاؤں تو خنجر ہوں — [illegible]

ٹوٹ ٹوٹ کے جلا جنگ میں کھیوپال کی تلوار — دشمن پر کھچی کھچ — [illegible]

احتجاجی و سیاسی چہار بیت [illegible] کی [illegible] [illegible]

نوابین کے دور سے اب تک، احتجاج کی یہ گونج کبھی دھیمی کبھی تیز سماعتوں سے ٹکراتی رہی ہے۔ قدیم چہار بیتوں میں رام پور، ٹونک اور جاورہ ریاستوں کے حکمرانوں اور دیگر عہدہ داران کے خلاف یہ صدا بلند ہوئی ہے اور آزادی کے بعد حکومت کی مسلم دشمن پالیسی پر احتجاج نمایاں نظر آتا ہے۔ یہ چار بیتیں جن میں شہر آشوب کی جھلک ملتی ہے زیادہ تر ناخواندہ لوگوں کے ذریعہ وجود میں آئی ہیں۔ اسی لیے ان کو عروض و فن شاعری کے معیار پر جانچنا غلط ہوگا البتہ احساسات و جذبات کی نیرنگیاں ان میں آپ کو ضرور نظر آئیں گی مثلاً ذیل کے چوک ملاحظہ کریں:

جس بزم میں امرا کے رذالوں کا اثر ہو
اشراف کا فرمایئے کیوں کر کہ گزر ہو

کپتان ہوئے فوج میں جیاجی کے دبند — بڈھا و رعیدا کا امیتن ہوا فرزند
یہ جو ہاتھی کے تھے وہ کھا گئے سوگند — اشراف کو نوکر رکھے وہ کبھی بڑا نہ ہو

ان کی چار بیت بھی ٹونک کے نظام ریاست کے خلاف غم و غصہ کا اظہار ہے

گردش سے نہ ملنے کی کیا ٹونک کو بدرنگ — ہوئے سب کے سبھی دنگ
قدر ہوا شیوہ نواب ہی ابتر — کیا فوج کو بے پرہ
حد سے ہوگیا شوق رباب و چنگ — ہوئے سب کے سبھی دنگ

زمانہ جدید کی بعض چار بیتوں میں آبادی، نظام میں دکھائی دیتے ہیں۔ کاتل مرادآبادی کی اب چار بیت دیکھیے جس میں موجودہ سیاست کے خلاف احتجاج صاف نظر آتا ہے:

زباں بھی کاٹ لو میری مرا سر بھی قلم کر دو
ملا دو خاک میں مجھ کو مرا شیرازہ برہم کر دو

تمہیں قاتل تمہیں منصف تمہیں جلاد کا بانی — پریشاں حال ہے اس دور میں نسل انسانی
تمہیں برباد کر دے گی خدا کی نافرمانی — ہوا ہے جب حیوان تو کرم کر دو

اب ایک چوک منجھو خاں کی چار بیت کا بھی دیکھیے۔

جفاؤں پر بھی اب تو ہم ہیں پابندِ وفا دیکھو
یہ ان کی تنگ نظری اور ہمارا حوصلہ دیکھو

غرور اتنا نہ کیجے نوجوانی چار دن کی ہے — سرور و کیف اور یہ شادمانی چار دن کی ہے
ذرا سوچو تمھاری حکمرانی چار دن کی ہے — نہ بھولو ابتدا پر ہو سکے تو انتہا دیکھو

ایک نمونہ اور ملاحظہ کریں۔ یہ مسترادِ مختار رام پوری نے غالباً نواب حامد علی خاں کے دور میں دارو غہ اصطبل کے ظلم سے تنگ آکر کہی ہے۔ شاعر بذاتِ خود بھی اصطبل میں ملازم تھا۔ زبان و بیان سے ظاہر ہے کہ مصنف معمولی حروف شناس تھا۔ یہ چیستان اس کی بیاض سے نقل کی گئی جو کہ پنسل سے لکھی گئی ہے اور جگہ جگہ سے مٹ گئی ہے اس لیے پورے طور پر نہیں پڑھی گئی۔

اصطبل کی نوکری مشکل ہے اب نبھانا — دل کو یہی غم ہے
ظلم و ستم کو سہو۔ شکوہ نہ ہرگز کرو
ظالم خوں خوار کے سامنے مت جانا — پہلے ہی سے برہم ہے
کر دیا موقوف . . . .
چین پہ چھوڑے گا کسی کو نہ یہ پیہم — نظام اظلم ہے

برساتیاں برسات کا موسم لوک گیتوں کا محبوب ترین موضوع رہا ہے۔ ساون میں جھولا جھولتے وقت ساونیاں گانے کا چلن دیہات میں کچھ عرصہ قبل تک رہا ہے۔ پہلے یہ رواج شہروں میں بھی تھا۔ بہنیں اپنی سسرالوں میں برسات کے آتے ہی بابلوں کا [illegible] کرنے لگتیں۔ اگر ان کے لئے میں دیر ہوتی تو کسی مسافر کے ذریعہ والدین کو پیغام بھیجتیں کہ وہ بھائی کو بھیج کر بلائیں۔ اور کبھی وہ میکوں میں برسات کا بھرپور لطف لیتی ہیں۔ دوسری طرف وہ عورتیں جن کے شوہر روزگار کے سلسلے میں پردیس گئے ہوتے ہیں برسات میں بے ستوں ہو کر تڑپ تڑپ کر روتی ہیں کیونکہ موسم ہجر کی روحانی خدمات کو [illegible] کر دیتا ہے۔ [illegible] دیت تک جاتی ہے

برسات کے متعلقات اور واردات قلبی ہی کی آمیزش سے وہ گیت وجود میں آتے ہیں جنھیں برساتی، ساونی اور ملہار کا نام دیا گیا ہے۔ داستانِ فراق [illegible] ن برساتی چہار بیتوں کا غالب عنصر ہے۔ بارہ ماسے میں سا[illegible] متعلقات اور ہر مہینے کی نسبت سے دل کی کیفیات کا بیان ہوتا ہے۔ چار [illegible] یہ تمام عناصر آپ کو ملیں گے۔ مثلاً،

پردیس پی گئے ہیں میں ہوں زمیں پہ سوتی — خالی پڑا پلنگ ہے

— عبدالکریم خاں

موسم برسات آیا ہوے درد موسکھی
ایک تو پورب کی ہوا توڑ ہی ڈالے ہے بدن — دوسرے غم نے
دوسرے غم نے ہے کیا مجھ کو لب گور سکھی — موسم برسات آیا۔

— محبوب علی خاں

برسات کی رت آئی پی گھر نہیں ہمارا
رنج والم کا اپنے دل پر ہوا اجارا

— راجہ رام پوری

وہ گھٹی توبہ شکن کالی گھٹا برسات کی
وہ چلا ساغر چلی ٹھنڈی ہوا برسات کی

— نعمہ لوکی

برسات میں مت جاؤ پیا تم پہ میں واری
بادل جھک کے آتے ہیں گھٹا چھائی ہے کالی

— نصیر بھوپالی

بارہ ماسہ :

برسات کے موسم میں جدا ہو گیا پیارا — وسکھی نہ سنے ہمارا
برفک گھنٹے کے جب ساتھ ہوئے تنہا — غم فرقت نے ہے دبایا

پی پاپی پپیہے نے غضب شور مچایا　　مجھے سوتے سے جگایا
دن کو ملا آرام نہ ٹک شب کو خدارا　　او سکھی ہم سے ہمارا

عبدالغفور صنوبر بھوپالی

موسم گل ہے یہ خزاں جا چکی　　نخلِ امید اب تو ہرا کیجئے
آیا ساڑھ اب بے خوشی جائیے　　مجھ کو بڑھا اور غم جاں فزا
شام و سحر کہتا ہے یہ میرے پی　　ہجر میں برسات کو کیا کیجئے

عنایت حسین دلاور امروہی

اردو چہار بیت میں برسات سے متعلق متنوع مضامین ملتے ہیں۔ شاید ہی کوئی چہار بیت گو ہو جس نے برساتی چہار بیت نہ کہی ہو۔ اس قسم کی چہار بیتیں نہایت پرسوز و دلکش ہوتی ہیں۔ ایک طرف مضامین کی ندرت، جذبات کی شدت، اور بیساختہ انداز بیان [illegible] مسحور کرتا ہے تو دوسری طرف مقامی لہجوں کا کھنکھناپن ایک خاص تاثر [illegible] دل پر چھوڑتا ہے۔ چہار بیت کی یہ خصوصیات ایک جانکاہ [illegible] کی عکاسی بھرپور انداز میں کی گئی ہے۔ تہوار ہماری زندگی کے [illegible] عناصر کی ترجمانی بھی چہار بیت میں ملتی ہے۔ اس صنف کی چار بیتیں [illegible] سے کلاسیکی شاعری سے قریب ہیں۔ جنگل میں [illegible] کی [illegible] کر کی گئی ہے۔ چند مکھڑے پیش ہیں:

مبارک ہو تمھیں سے شاہ خوباں عید قرباں ہے
گلے سے تو مل جا تو میری جان عید قرباں ہے

میاں خاں ومتخلص

خوشی عید قرباں تو کو میری جان مبارک ہو
گلے فضل خدا سے وصل کا سامان مبارک ہو ۔ نصرت

چل کھیلیں سجنوا سے مل جل کے سکھی ہولی

تقریباتی عہد گذشتہ میں مختلف تقریبات مثلاً شادی، سال گرہ، پیدائش، بسم اللہ خوانی، سفر حج پر روانگی، خانۂ کعبہ سے واپسی، نوابوں کی تخت نشینی وغیرہ پر چہار بیت کی محفلیں منعقد کی جاتی تھیں۔ ان مواقع کی مناسبت سے شعرا چہار بیت کلام لکھ کر اپنے ممدوحوں کو دیا کرتے تھے۔ ان میں بیشتر کلام اب نایاب ہے۔ تاہم اس کا نمونہ مل جاتے ہیں۔ مثلاً:

آیا ہے تری بنیا کو جو بیاہنے کے لیے

اس میں کچھ دیر نہ کر باغ میں جا ری مالی — سہرا لوٹنے کا مرے گوندھ دو کے لے ری مالی
سوئیں گے دولہا دولھن دیر نہ کر ری مالی — بیچ پھولوں کی چھپر کھٹ پہ بچھانے کے لیے

محبوب علی خاں

دل کی چہار بیت نواب رضا علی خاں رجا رام پوری نے اپنے صاحب زادے مرتضیٰ علی خاں کی شادی پر لکھ کر چہار بیت خوانوں کو پڑھنے کے لیے دی تھی۔

چاند سے مکھڑے پہ سکھی سہرے کی دیکھو بہار
دیکھ کر سیلے کا روپ بھول رتی ہے بہار

ہے کے سیلے کی آواز کھنی دیکھو — پھولوں سے تنبیں بنی ہیں دیکھو
ہے ہوئے اس سے بھرو دگنی دیکھو — تاروں بھری رات میں چھپ کر ہے پیارا

چہار بیت دیکھیے جو دستار بندی کی ایک تقریب پر کہہ کر پھول پانی سے اپنے ہاتھ نواب نامدار نے لکھ کر دی تھی۔

مبارک ہو تمہیں یہ دستار دستار استادی
کہ استاد اور خلیفہ دونوں سے ہے برابر مندھوں

سنگار اور سراپا اردو چہار بیت میں سراپا اور سنگار پر دلکش تشبیہات سے آراستہ

کی گئی ہے۔ اس قسم کی چہار بیتوں میں ہندوستانی پٹھانوں کے لباس اور زیورات کے بارے میں مفید معلومات ملتی ہے۔ سراپا نگاری تو کتابی شاعری کا بھی محبوب وصف رہا ہے لیکن سنگھار پر جو مواد چہار بیت میں ملتا ہے شاید ہی کسی ادبی صنف میں اس کی مثال مل سکے۔ حالاں کہ اس طرح کے نمونے بہت کم دستیاب ہو سکے ہیں لیکن ان کو دیکھ کر یہ علم ہوتا ہے کہ چہار بیت سازوں نے سراپا نگاری میں خاصی باریک بینی سے کام لیا ہے۔ چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

باغ نوجوانی پہ ترے یار خزاں آوے گی
رُخ نہ رہے گا ترا گلنار خزاں آوے گی

ٹیپ کڑے آسی ٹیکا اور چمپا کلی — بازو بند، نونگے، پتہ، جھمکا، وگدگی
کہتا پرکھ کر ہوں میں تیرا ہوں میں جوہری — گرم رہے گا نہ یہ بازار خزاں آوے گی

استاد آبرو کی اس ذو بحرین چہار بیت میں مطلع اور بند کا آخری مصرع ایک بحر میں، بقیہ مصرعے دوسری بحر میں ہیں۔ مطلع کے مصرع اولیٰ میں نون کا اضافہ پڑھنے والوں نے کیا ہے۔ بندوں پر مشتمل اس چہار بیت میں ہم زیورات کو نظم کیا گیا ہے جن میں سے بعض کا رواج اب ختم ہو گیا ہے۔ یہاں زیورات کا ذکر توصیفی انداز میں نہیں بلکہ حسن کا احساس دلانے کے لیے کیا گیا ہے۔

ذیل کی چہار بیت میں عبدالکریم خاں نے آرائش محبوب کا بیان کس خوبصورتی سے کیا ہے۔

بے طرح بکھری ہیں دونوں زلفیں گھونگھروالیاں — چاند سے مکھڑے پہ دونوں
بیٹھی ہے بن کر پری ہیں کے عطر اور پھلیل — پہنے ہار اور حمیل
چاؤں ہیں رم جھم کڑے کانوں میں دو بیلیاں — چاند سے مکھڑے پہ دونوں

چند نمونے اور ملاحظہ کریں۔

بیلے پہ دس دن بیلے تیرے دھج نے
گلزار میں جو ہاتھ فرجیں دکھایا — گل کو کبھی نسیا شبنم کو کہ نہ لایا

گلشن میں اپنا سر تھا کچھ سرو نے اٹھایا　　کیا ہی کیا ہے سیدھا تیری نگاہِ کج نے
بیتاب ٹونکی

قوس میں کیا سرخ و سبز زرد عجب رنگ ہے

بال سے باریک کمر پھول سے نازک ہیں گال　　ابروئے خمدار پہ قربان ہوا ہے ہلال
بھولی سی تصویر میں قدرت نے دکھایا کمال　　چاند بھی اس چاند سی صورت کے نہ پا سکا ہے
نور میاں ٹونک

اس شان سے دیکھا تھا کسی گل کو چمن میں۔ بکھرے ہوئے گیسو۔ ہلتے تھے ہوا سے
سوسن کی زباں بند ہے حیرت سے دہن میں۔ پھیلی ہے وہ خوشبو۔ زلفوں کی لٹا سے
شیدا رام پوری

عشقیہ | مجازی ہو یا حقیقی عشق چہار بیت کا سب سے پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ یہاں گردشِ روزگار کے گلے بھی ہیں محبوب کی بے وفائی اور ہرجائی پن ہے اور رقیب روسیاہ پر طعن و تشنیع بھی۔ معشوق سے چھیڑ چھاڑ ہے اور عشق کے صدموں کی فسوں طرازیاں بھی۔ چہار بیت کا عاشق کبھی بتِ ہندی کی محبت میں جوگی اور برہمن بن جاتا ہے اور کبھی محبوبِ حقیقی کی تلاش میں دشت و بیاباں دیر و کعبہ، مسجد اور خانقاہ وغیرہ میں بھٹکتا پھرتا ہے۔ کبھی وہ محفل نشاط سجاتا ہے اور کبھی وحشت میں مصروف نظر آتا ہے۔ غرض وہ تمام عناصر عشقیہ چہار بیت میں موجود ہیں جو جاگیردارِ دور کی غزل کی شناخت سمجھے جاتے ہیں۔ اب آپ یک عاشق کی معیاری خصوصیات ملاحظہ فرمائیں:

عاشق نزار اسے کہتے ہیں۔ ڈھونڈتا پھرے کوہ و دشت میں رہا

عشق میں لیلیٰ کے مجنوں کو جنوں　　وہ گیا گھر سے بیاباں کو نکل
ہستی اپنی کو اس نے نیست کیا　　جیا جب تک ہمیشہ بن میں رہا
عاشق نزار اسے کہتے ہیں ڈھونڈتا پھرے کوہ و دشت میں رہا

محبوب علی خاں رام پوری

قلب عاشق کی کیفیت عبدالکریم خاں کی زبانی ملاحظہ کیجئے :

قدم ناز سے آنا تیرا دل سے نہیں بھولتا ہمارا صنم

نت مرے دل میں تری شکل بسی رہتی ہے اور شوق گیا بھول ہنسی

میں ہوں اے جانِ جاں پروانہ تیرا آ گلے لگ جا پری وار صنم

حسن و عشق کے معاملات اور واردات قلبی کا شاید ہی کوئی گوشہ ہو جو چہار بیت سازوں سے چھوٹا ہو ورنہ اس میدان میں چہار بیت لکھنے والوں نے کیا کیا جادو نہ جگائے ہیں ذیل میں چند ایک مصرعے ملاحظہ ہوں :

- تجھ سے بن کے کاران بہ نیا جیتی ہے — عبدالکریم خاں
- ہر گھڑی ہر منٹ یاد سینے سے ہم رہتے دل پہ نہ کچھ نہ رہے — محبوب علی خاں
- جام محبت کا تو اک بار پلا میرے تئیں ساقیا
- جب سے جدا ہوئے تو مجھ عاشق بے جاں سے اشکوں سے جاری رہے ہے آہ
- صبح ہوتی ہے مری آج تم گھر آئے ہو؟ — مقبول رامپوری
- طعنے دیتا ہے رقیب پہ کھلے بیٹھے — وشنو رامپوری
- وہ نوجواں ہیں اس لیے رخ پر نقاب ہے — حافظ
- تو کر نظر مجھ عاشق پہ مدت والے صنم — نحسن
- شب وصل ضد میں بسر ہو نہ جائے — شاہد
- یار کے کلشن میں دیکھو چاندنی پہ کیوں ستم — خادم علی
- افسوس مرے دل سے مری یک نہ بنی ہو کیسا پشیماں
- حسن پہ مقتلب زمانہ وہ داد کون سی ہے — [illegible]
- کیوں حسن دو روزہ پہ تو اترتے ہوئے ہو — [illegible]
- ہے تمنا مرے دم مرگ چھپنے نہ دیا — شاہد
- ب ہاتھ میں شمشیر ہے ہاتھ میں شانہ ہے — [illegible]
- دل میں ہے جو کہ سی [illegible] — سلیم [illegible]

- سچ کہو تم نے میاں چیرا رنگا کاسے کو — شمشیر جنگ ٹونکی
- جوگی کا برن ہم نے لیا یار کی خاطر — استاد ٹونکی
- الجھا ہوں بلاؤں میں نہ لیں تری سلجھا کے — شفیق ٹونکی
- مل جائیں گے ہم سے بھی مگر ہم نہ ملیں گے — جوہر
- تمھاری نرگسی آنکھوں کو تو دیکھا نہیں جاتا — رزقی
- بے طرح بیمار ہوئے عشق نے مکھ پیڑا سے ہلاک ہے وہ عاشق لاچار کو جیاں
- نہ میسر پانی آتے ہو نہ مجھ پر مہربانی ہے — شوقی بھوپالی
- صورت کبھی پانی ہیں کھلا کے ہوتے — کمتر بھوپالی
- شرمت سوئے ہو ہونے کو سحر ہے جاگو — ہاتف بھوپالی
- تو ہے وصل کا صنم ہے ارمان مورے من میں — ہاشم جاوروی
- تو جہاں ہوگا وہیں یہ رہوں گا ذرہ ہوگا جیتا کیا ہوگا نصیب بھوپالی
- یہ دن سن ہیں جو بندی لگانے کے قابل — مکتش رامپوری
- نہ فریادی نہیں کیوں کر گریباں آستیں دامن — میاں خاں
- بزم خیال میں تنہا تو مری جان نہ جا — قصہ

تقاضہ سبجی اور جو یات

چہار بیت میں حسن و عشق کے ابعاد جو نمایاں نظر آتے ہیں وہ تقاضہ جی ا-HA-I
ENG NG WAY OF EXPR... ہے۔ واقعات چوں کہ زیادہ تر افراد کی انفسی عوامل کے
زیر اثر ہوتی ہے لہٰذا ان کی نفسی خصوصیات چہار بیت میں واضح طور پر پائی
جاتی ہیں۔ ان خصوصیات میں جنگجویانہ مزاج کو اولیت حاصل ہے۔ اس صفت نے
چہار بیت کو ایک خاص زمینہ اور زرخیز کیا ہے۔ جب سپاہی پیشہ پٹھانوں نے اپنی توجہ
... چہار بیت کی طرف منتقل کی تو چہار بیت کے سینے میں میدان جنگ
... مقابلوں کے دوران چہار بیت اکھاڑے ایک دوسرے کو شکست دینے اور

انھیں نیچا دکھانے کی کوشش میں لگے رہتے۔ حریف اکھاڑوں سے وابستہ افراد کے شخصی وقبیلوی نقائص تلاش کیے جاتے اور مقابلوں میں انھیں نشانہ بنایا جاتا۔ حریف اکھاڑا ترکی بہ ترکی جواب دیتا۔ اپنی شجاعت و مردانگی کا اظہار اور اپنے نسب پر فخر کرتے ہوئے مخالف کو للکارتا۔ اس طرح جو چہار بیتیں وجود میں آئیں ان میں رجزیہ اور ہجویہ رنگ کے ساتھ ساتھ تقاضہ سنجی کا انداز بھی پایا جاتا ہے۔ مثلاً:

رجزیہ۔ میں بھارت کا سپاہی ہوں میں اک طوفانِ محشر ہوں
میں جھکتا ہوں کماں بن کر میں تن جاؤں تو خنجر ہوں

فائز جے پوری

تقاضہ سنجی۔ پتھر نہ ہمیں مارئیں شیشے کے بدن والے
مرنے سے نہیں ڈرتے ہم دار و رسن والے

جوہر ٹونکی

تیغ و تبر لیے کوئی آئے تو غم نہیں
میداں سے مڑ کے کبھی ہٹتے قدم نہیں

ناوک بھوپالی

ذرا ہو تو لو آپ گانے کے قابل
نہ بزم تنبل بجانے کے قابل

طاہر بھوپالی

دورانِ مقابلہ کبھی کبھی بات اخلاق و ادب سے تجاوز کر جاتی تو پھر دونوں طرف سے دشنام طرازی اور فحاشیات کا تبادلہ ہونے لگتا۔ اس قسم کی چہار بیت کو رام پور میں جھیوت اور ٹونک و بھوپال میں رقیب خانی و غماز خانی کہتے ہیں۔ آخر ان کو میں فحش نگاری زیادہ ہوتی ہے۔ رقیب خانی یا جھوٹ کے چند نمونے دیکھیے:

ہمارے پاس کیوں آتا ہے استادی جتانے کو
ہمیں سچ سچ بتا دے دل میں کیا ہے جوتے کھانے کو

مفتن رام پوری

آتا ہے میرے سامنے مونچھیں مروڑ کر
اک روز پھینک دوں گا تری ٹانگ توڑ کر
منّن رام پوری

چار غزلوں کے سوا کچھ نہ تجھے یاد ہوا
سامنے آ کے مرے آج واستاد ہوا
رضا انصاری

کس تیری مٹک چال سے سب ٹونک پریشان ہے
کٹ نخا خچر ہے تو
سیّد علی

سیکھی کہاں جانے جاں طرز ستم گاری
جس کو جب جاؤ گے چھتی سے گھبراؤ گے
جو رو کہاں بچے کہاں ہووے گی لڑکا ری
غلام نبی خاں ماضی

فواحشات کی شمولیت کے سبب غمازخانی کو بیاضوں میں تحریر کیا گیا اور نہ ہی کوئی شخص [illegible] بتانے کو تیار ہوا۔ خاص غمازی کا کوئی نمونہ یہاں پیش نہیں کیا جا رہا ہے۔ دراصل غمازخانی تحریر ہی کی ایک قسم ہے جس میں مخالف کو انتہائی فحش گالیاں دی جاتی ہیں۔ غمازخانی سے چوتھا درجہ کی ہجویں ذیل میں دی جاتی ہیں یہ قصب خانی یا جھوٹ کے زمرے میں آتی ہیں۔

ذیل کی چار بیت منشی بھوپال نے اپنے ایک حریف کی ہجو میں لکھی تھی جو کہ ذات کا بھشتی [illegible] کا ایک ورحریف بنی فروش تھا۔ دونوں کی ہجوں کو نمونے ملاحظہ کریں:

گھر گھر یہ مشک ڈھوتے پھرتے ہیں مارے — یہ بھشتی بچے سے
بھشتی نے جو بھٹیارے کو اک روز ہٹایا — گھر اپنے جلایا
نقدی کا تو لالچ تھا سر شام وہ آیا — کھانا وہیں کھایا
بستر پہ بڑی چاہ سے پاس اپنے سلایا — مزا خوب اٹھایا
بھٹیارا تھا ہشیار دیے خوب بنا رے — یہ بھشتی بچے سے

چار بیتوں میں تو کاٹا چھانٹی ہوتی ہے
نظم کے باغ میں اک جنگ کٹھنی ہوتی ہے

محو حیرت ہوا میں دیکھ کے یہ جوش و خروش — کتنا گستاخ ہوا دیکھیے وہ بادِ فروش
جی میں تھا فرق پہ جا کر میں گزاروں پاپوش — اور کہوں اس طرح خاطر شکنی ہوتی ہے

اظہارِ شجاعت۔

اب کے نزہی محفل میں اس آن سے آنا ہے
چھا جانا ہے محفل پہ یا جان سے جانا ہے

مانا کہ قبیلے میں یہ بات نہیں جائز — بدنامی کے خطرے سے کب تک ہو کوئی حائز
یہ خفیہ ملاقاتیں چھپنے کی نہیں ہرگز — اے دل انھیں اب جا کر اعلان سے لانا ہے

مناظرِ فطرت مناظرِ فطرت کی عکاسی بھی چہار بیتوں میں کہیں کہیں دکھائی دیتی ہے یہ عکاسی برساتیوں میں بھی تھوڑی بہت ملتی ہے لیکن بعض چہار بیتوں میں صرف مناظرِ فطرت ہی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ذیل میں ایک چہار بیت ملاحظہ کیجئے جس میں چمن کی منظر کشی کرتے ہوئے پچاس سے زیادہ پھولوں کے نام نظم کیے گئے ہیں۔

کیا ہی چمن ہے کھلا۔ دل میں یہ آتا ہے یار۔ کیجیے اب سیر چل
چاروں طرف ابر ہے اور ہے آبِ رواں۔ خوش ہے دل دوستاں
گل میں تجل ہیں اور بلبل خوش داستاں۔ ہے یہ نہایت بیاں
خواب سے نرگس کھڑی دیکھیے ہے آنکھیں اٹھا۔ کیسے اسی چمن کے گل
کہتی ہے قمری کہ سرو ہو جیو بوس و کنار۔ دل میں یہ آتا ہے یار
لالہ و بیلا کلیہ خوب کھڑی ہیں سنبل — کیجیے اب سیر چل

محبوب علی خاں

تفریح چہار بیتیں | بعض چہار بیتوں میں تفریحی مشاغل کی تعلیم کا مقصد پیش نظر رکھا گیا ہے۔ مثلاً چہار بیت کی چہار بیت میں چار بیت پیش کرنے کے آداب بتائے گئے ہیں۔ مرغوں کی چہار بیت میں مرغوں کی نسلوں اور ان کی خصوصیات کا ذکر کیا گیا ہے۔ اسی طرح مچھلی کے شکار کی چہار بیت میں شکار کے اصول بیان کیے گئے ہیں۔ چند نمونے ملاحظہ کیجیے:

چہار بیت برائے تعلیم چہار بیت از عبدالرحمن خاں منشی بھوپال

چار بیت اصل میں مشکل ہے کوئی رسیں نہیں
کیوں کہ چہ بیت بڑا فن ہے کوئی کھیل نہیں

چار مصرعے ہوں ہم رابطہ ہو ان چاروں میں — باہمی طرز و مذاق ہوتی رہے یاروں میں
بار نغمہ کہے اور دھوم ہو انیسہ روں میں — اس قرینے کی جو چہ بیت دھکا پیل نہیں

مچھلی کے شکار کی چار بیت از نذیر بھوپالی

دیتا ہے خبر گٹی، بلے، ڈور کی
سارا چلی مار گھاؤ پر ہے جگہ غور کی

رات ہی چارہ ہو چھینے کا ہی سو شمار — راہ میں ٹوٹے نہ کوئی ہنسے سمندر کنار
رہو سے بسر ایسا نہ نیں پھینکے پتوں — ٹھیل سو رہو وے گا ہے شکار کھور کی

مختصر یہ کہ چہار بیت کے جنوں پر بے شمار موضوعات قوسے پڑے ہیں جس سے چہار بیت [illegible] ہدایت اور جدت طبع کا قائل ہونا پڑتا ہے۔

[illegible]

[illegible]

۳۔ بحوالہ ڈیسٹرڈ جیز، ۱۹۸۸ء "شان پوپوپردیس افغان" پیرس، ص ۹۶ سے ایضاً ص ۱۱ تک

۴۔ ایضاً ص ۴

۵۔ ہمدانی، رضا، ۱۹۹۱ء، "ذمیہ داستانیں" اسلام آباد پاکستان، ص ۱۶۹

۶۔ بحوالہ ہمدانی، ایضاً، ص ۲۹۲

۷۔ بحوالہ ڈیسٹرڈ جیز، ۱۹۸۸ء، "شان پوپوپردیس افغان، پیرس، ص ۱۶

۸۔ ایضاً ص ۱۲

۹۔ ہمدانی رضا ۱۹۹۱ء، "ذمیہ داستانیں" اسلام آباد ص ۱۹۵

۱۰۔ بحوالہ ڈیسٹرڈ جیز ۱۹۸۸ء "شان پوپوپردیس افغان" پیرس ص ۲۵-۲۶

۱۱۔ ایضاً ص ۲۰

۱۲۔ سیل = سہل

۱۳۔ بروزن ڈور

چھٹا باب

چہار بیت کا سماجیاتی و لسانی مطالعہ

گانے والے اور شاعر

نسل

اردو چہار بیت کا فروغ اُن افغانی قبائل کے ذریعے ہوا ہے جو نواب فیض اللہ خاں کے زمانے (۱۷۷۴ء - ۱۷۹۴ء) میں ترکِ وطن کر کے ریاست رام پور میں آباد ہو گئے تھے۔ ان میں بیشتر افغانستان کے مشرقی سلسلۂ کوہ 'روہ' سے تعلق رکھتے تھے۔ بنیادی طور پر یہ سب پختون تھے لیکن بعض ایسے بھی تھے جن کے آباؤ اجداد کسی زمانے میں بغرض معاش ہندوستان سے پشاور اور دریائے اٹک کے آس پاس جا کر آباد ہو گئے تھے اور جن کو جیمز ڈارمسٹیٹر نے ہندی افغان کے نام سے موسوم کیا ہے۔ [۱] ان ہندی افغانوں کی غالب آبادی لاٹھیوں، پاپوشوں، پارچہ شوروں، روغن گروں، میراثیوں، ڈوموں اور کبٹیاروں پر مشتمل تھی۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کی یہ شناخت کم ہوتی گئی اور وہ صرف افغان کی حیثیت سے پہچانے جانے لگے۔ افغانستان میں چہار بیت کی روایت سے یہی لوگ باقاعدہ طور پر وابستہ تھے۔ [۲] البتہ ذاتی محفلوں میں پختون لوگ بھی چہار بیت کا گا کر دل بہلاتے تھے۔

رامپور میں چہار بیت کی شروعات کیسے ہوئی اور کس نے کی اس بارے میں کوئی مستند اطلاع [illegible] فراہم نہیں ہو سکی ہے۔ عبدالکریم خاں کو سارے چہار بیت خواں اس روایت کا موجد [illegible] ہیں لیکن یہ بات سوچنے [illegible] ہو [illegible]

اور چہار بیت رائج ہو جاتی ہے۔ جب کہ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ عبدالکریم خاں کو بعض لوگوں نے
اس مقصد کے تحت [illegible] یعنی رام پور میں پہلے سے چہار بیت گائی جاتی تھی جو کہ غالباً
[illegible] شکل میں تھی اور اس سے جہاں پختون لوگ وابستہ تھے وہاں مذکورۂ بالا ہندی افغانوں
[illegible] اس سے ضرور تعلق رکھتی ہوگی۔ بہرحال، افغانستان میں چہار بیت سراؤں کی
[illegible] حیثیت جو بھی رہی ہو، رام پور اور بعد کو دیگر مراکز میں اس روایت کو فروغ
دینے والوں میں غالب تعداد افاغنہ یوسف زئی، کمال زئی، اک زئی، خٹک، بڑیچ،
[illegible]، فریدی، اباخیل، بادخیل، نعمان خیل، خدوخیل، خلزئی، میاں زئی، بامیان، تنول
[illegible]، مہمندی، [illegible]، درہندی، صادروال، [illegible]، جلال آبادی، غوری، غزنوی قندہاری،
[illegible]، ابدالی شیروانی، لودی، سوری، گوجر وغیرہ کی تھی۔ جب چہار بیت کی مقبولیت بہت زیادہ
[illegible] اور وہ رام پور سے حیدرآباد، امروہہ، بچھراؤں، چاندپور، ٹونک اور بھوپال وغیرہ
[illegible] تو بعض ہندوستانی نسلوں نے بھی اس شوق کو اختیار کیا۔ مثلاً رضا انصاری
[illegible] انصاری، [illegible] بن انصاری وغیرہ رام پور، بھوپال میں بخشی اور باغبان وغیرہ۔ بعض
[illegible] بھی چہار بیت سے منسلک رہے ہیں مثلاً شیخ بدیع الدین صاحب [illegible]
[illegible] علی میاں رام پور، سید نور میاں، سید احمد حسن، سید علی، سید سعید احمد [illegible]
[illegible] سید رضا علی، حضور علی بھوپال، ہاشم علی، منظور علی [illegible]۔ وغیرہ۔ اس سب
[illegible] چہار بیت کی پوری روایت پر پختونوں کے اثرات حاوی رہے ہیں بغیر پختونوں
[illegible] کی [illegible] جہاں اس پر نہیں پہنچتی۔

قومی حالت، پیشے، تعلیم وغیرہ چہار بیت کے فن کار زیادہ تر [illegible] متوسط [illegible]
[illegible] سے تعلق رکھتے ہیں جن کی ماہانہ آمدنی آج بھی پانسو سے دو ہزار روپے
[illegible] ایسے بھی ہوں گے جن کی تین چار ہزار روپے ماہانہ تک
[illegible] میں پیشے کے لحاظ سے بزنس اور کمتری کا احساس پایا جاتا
[illegible] متوسط [illegible] عام طور پر سپہ [illegible]، کاشت کاروں

کاریگروں چھوٹے تاجروں، صنعت گروں اور مزدوروں پر مشتمل تھا۔ مثال کے طور پر غلام
علی خاں اور کرامت خاں پولیس میں ملازم تھے۔ میاں خاں کی کھنڈ سازی تھی، بدا استاد
رٹھیاں بیچتے تھے، محسن نور باف کپڑا بنتے تھے، گل باز خاں گل، کریم اللہ خاں نہنگ، ہنگ
لونگی، مارتول خاں اور پستول خاں وغیرہ فوج میں ملازم تھے۔ چندا خاں کی بسکٹوں کی دکان
تھی اسی طرح بعض چار بیتیے موں میں مستری تھے۔ بعض پھل اور سبزی بیچا کرتے تھے
بیشتر بری عادتوں میں مبتلا تھے جس کی جھلک ان کی چار بیتوں میں ملتی ہے۔ لہٰذا
سماج ان کو حقارت سے دیکھتا تھا اور ان کے جلسوں میں شرکت کرنے کو گناہ کبیرہ
کرتا تھا۔ یہ اخلاقی پستی متوسطین میں زیادہ تھی لیکن موجودہ دور کے چار بیتیوں میں
طرح کے خصائل بہت کم پائے جاتے ہیں۔ البتہ سٹہ بازی، قمار بازی اور ہم جنسی
تفریحیں آج کے چار بیت سماج میں بھی کسی حد تک موجود ہیں۔ اب چار بیت کسی
پیشے سے منسلک نہیں ہوتے اس لیے سر پھٹوں کی نوبت بھی نہیں آتی۔ موجودہ دور
چار بیت سر پھٹے جیسی تنگ دستی کے شکار نہیں ہیں اور ان کا معیار زندگی بلند ہے
اور بالے چار بیت کے ہم مرتبہ کا مدوے کرنے کے بعد یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ
چار بیت خوانوں میں بھی تعلیمی و اقتصادی حالت کے سدھارنے کا رجحان پایا جاتا
ہے۔ لہٰذا بیشتر لوگ مزدوری کی بجائے ہنرمندی، تجارت، صنعت و زراعت کو
پسند کرتے ہیں۔

[illegible]

(ٹونک) بیڑی پتے کی تجارت کرتے ہیں، مصور خاں (ٹونک) چائے کے ہوٹل کے مالک ہیں۔ مولانا احمد حسن سیّاں مرحوم آخر عمر میں مچھلیاں بیچتے تھے۔ احمد آباد کے چہار بیت سراؤں میں بعض درزی کا کام کرتے ہیں، کچھ لوگوں نے چائے کے ہوٹل کھول رکھے ہیں اور بعض فرنیچر کی تجارت کرتے ہیں۔ مثلاً عبدالحکیم ٹیلر ماسٹر ہیں۔ رئیس انجم کا دلی گیٹ پر چائے کا ہوٹل ہے اور رشید خاں کا اسٹیل فرنیچر ورکس کے نام سے ایک شو روم ہے۔ بھوپال میں چہار بیت خواں حضرات مختلف تجارتوں اور ملازمتوں کے ذریعے اپنی روزی روٹی چلا رہے ہیں۔ مثلاً رمضانی کی پیر گیٹ پر کپڑے کی دکان ہے، قمر خاں ایک کارخانے میں ملازم ہیں اور عبدالحمید خاں کی چوڑیوں کی دوکان ہے۔ یہ لوگ اپنے اپنے اکھاڑوں کے استاد یا خلیفہ ہیں۔ ہمنواؤں یا شاگردوں کے ذرائع معاش بھی لگ بھگ وہی ہیں جو ان کے اساتذہ کے ہیں۔ یعنی مقامی طور پر، ناخواندہ، نیم خواندہ یا مڈل اور ہائر سیکنڈری سطح تک تعلیم یافتہ افراد کے لیے جو مواقع فراہم ہو سکتے ہیں، ان کو وہ حاصل کرتے ہیں۔

تمام چہار بیت خواں محض شوقیہ اپنی پارٹیوں سے وابستہ ہیں۔ اس کام کا وہ کوئی معاوضہ طلب نہیں کرتے۔ جیسا کہ منجو خاں مرحوم نے بتایا:

"ہم سب لوگ شوقیہ اس کام کو کرتے ہیں کسی سے کچھ طلب نہیں کرتے۔ جاں کہ دن بھر کا کام حرج ہوتا ہے کیوں کہ رات بھر چار بیت کہیں گے تو دن میں کام کر نہیں سکتے [illegible] خوش ہو کر کسی نے نوٹوں کا ہار گلے میں [illegible] دے دی [illegible] کی وجہ [illegible]

[illegible] ہوتا ہے کہ چار بیت خواں حضرات باری باری سے اپنے گھروں پر چار بیت محفلیں منعقد کرتے ہیں اور تمام حاضرین کو چائے، پان، ہار، گجرے پیش کرتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر کئی مقامی پارٹیاں مدعو کی جاتی ہیں اور سب کو کلام سنانے کا موقع دیا جاتا ہے۔ مصور حسن سیّاں نے راقم حروف کو ایک گفتگو کے دوران بتایا:

[illegible] وہاں کھایا جاتا تھا [illegible] چائے والے کا [illegible]

اس وقت سے یہ شوق چرا رہا ہے۔ اب کچھ کم اس لیے ہوگیا ہے کہ ۔ طریقہ ہے کہ
میں نے آپ کو دعوت دی تو آپ کو بھی چاہیے کہ مجھے دعوت دیں۔ یہ تھوڑی کہ کھا کر بیٹھ
گئے۔ ارے بھئی ایک دفعہ میں بلاؤں ایک دفعہ تم بلاؤ۔ اب نی بلا رہا اول دو چار سال سے
اجی میاں گھر والے یہ کہتے ہیں کہ تمھارے پاس پان پر اٹھنے کو خوب پیسے آجاتے ہیں ابھی ہم
بخش تو نی دو۔ پہلے یہ ہوتا تھا کہ میں پوری پبلک کو پان اور چائے پلایا کرتا تھا۔ پوری
پبلک کو پان پہنچانا، پان کھلانا اور چائے پلانا خود ہی سننا۔ اب یہ کتنا بے وقوفی پن ہے۔[۵]

بیشتر حضرات کے نزدیک چہار بیت ایک ذریعۂ تفریح ہے لیکن بعض سنجیدہ اور دین دار لوگ اس کی افادیت کے بھی قائل ہیں۔ رام پور کے صغیر خاں کا قول ہے کہ چہار بیت کے ذریعے ہم عوام میں اخلاقِ حسنہ پیدا کرنا چاہتے ہیں جب کہ بعض حضرات اس روایت کے ذریعے اردو زبان و ادب کا فروغ چاہتے ہیں۔

تعلیم :

چہار بیت خوانی کا شوق رکھنے والے عام طور پر ناخواندہ ہیں لیکن وقت کے ساتھ ساتھ تعلیم کی طرف بھی توجہ دی جانے لگی ہے۔ قدیم و متوسطین میں بعض لوگ گھریلو تعلیم حاصل کر لیتے تھے مثلاً قرآن یا دو چار اردو اور فارسی کی کتابیں پڑھ لینا وغیرہ۔ رام پور کے بعض قدما و متوسطین مدرسۂ عالیہ کی ابتدائی جماعتیں پاس کیے ہوئے تھے۔ مثلاً غلام علی خاں میاں خاں، صاحب زادہ عاجز میاں نگینہ لباس، حکیم رام پوری، مقدس قمر، استاد، حافظ نبی، عنایت حسین۔ ٹونک کے حافظ عبداللہ جیسے، عبدالحمید خنجر، شمشیر جنگ، سید علی، جوہر، کیف وغیرہ چہار بیت گو اور چہار بیت خوان تعبیر یافتہ تھے۔ اسی طرح بھوپال کے عبدالرحمٰن خاں منشی سید مصفا علی کرتا بھوپالی بالف دیو بھی پڑھے لکھے تھے۔ ان میں وہ نام شامل نہیں ہیں جو بنیادی طور پر غزل کے شاعر تھے لیکن فرمائش پر کبھی کبھی چہار بیت بھی لکھ دیا کرتے تھے۔ ان میں بعض تو رسمی مخصوص اٹھارہ سے منسلک تھا اور ان کی چہار بیت صرف وہی کھا پڑھ سکتا تھا۔ مثلاً صفا استاد جو تسلیم لکھنوی کے شاگرد تھے،

نے ایک اکھاڑا اپنے نام سے تشکیل دیا تھا جسے وہ چہار بیتیں لکھ کر دیا کرتے تھے۔ ذوقی
رام پوری منجو خاں کے اکھاڑے کو جس کا نام اکھاڑا ذوقی میاں رکھا گیا تھا کو کلام دیتے تھے۔
اسی طرح قمر استاد بھی صرف مصنف تھے۔ ان کے نام سے بھی اکھاڑا ہے۔ البتہ قمر استاد اپنے
اکھاڑے کے ساتھ بیٹھتے ضرور تھے۔ ذوقی میاں اور صبر استاد علاقائی سطح پر اساتذۂ
سخن میں شمار ہوتے تھے۔ یہ حضرات اعلیٰ تعلیم یافتہ تھے۔ اور یوں تو شاد عارفی، محشر عثمانی
جلیل عثمانی جیسے اساتذہ نے بھی چہار بیتیں کہی ہیں لیکن بہت کم۔

ٹونک میں پڑھے لکھے چہار بیت سازوں کی تعداد نسبتاً زیادہ رہی ہے لیکن یہاں بھی زیادہ
تر گھریلو تعلیم کا رواج تھا جس میں مذہب کو اولیت حاصل تھی۔ البتہ رام پور کے مقابلہ میں کم
اور دیگر تعلیم یافتہ ادبی شاعر زیادہ تعداد میں چہار بیت سے وابستہ رہے جیسے صاحب زادہ
شمشیر بہادر، مولانا احمد علی آبرو، مولانا حافظ، مولانا نجف علی خاں، سید سعید احمد، حسن
سیدی، عبدالوحید جوہر، نصیر خاں جوہر، صائب، بصیر وغیرہ۔ کھوپال میں زکی و ذوقی اور شعرا
بھوپال سے ٹونک آئے تھے۔ یہ حضرات غزل کے شاعر تھے اور چہار بیت مقامی لکھنے والوں
فرمائش پر کہہ دیا کرتے تھے۔

موجودہ دور میں جو لوگ چہار بیت سازی کا شوق رکھتے ہیں ان میں پچاس فی صد بہت
موصوف ضرورت شناس ہیں۔ پچیس فی صد کی تعلیم قرآن اور اردو تک محدود ہے۔ باقی فی صد لوگ
مڈل و ہائی اسکول پاس ہیں۔ کالج تک انٹر میڈیٹ تک پڑھے لکھے ہیں اور باقی ناخواندہ
ہیں۔ فی صد تعداد کی بنیاد پر بعض چہار بیت گو ناظم بھی موزوں کر لیتے ہیں چوں کہ [illegible]
[illegible] فی صد [illegible] جیسے [illegible] پیش کرنا ہوں [illegible]
[illegible] اس لیے کہ [illegible]
[illegible] چہار بیت [illegible] مقامی لہجے کی آمیزش زیادہ ہوتی ہے۔
[illegible] چہار بیت [illegible] کو شوقیہ باتیں [illegible]
کہہ کر دیتے ہیں۔ ان کی تعلیمی [illegible] چہار بیت [illegible]

سماج میں باہر سے شامل ہیں۔ البتہ ایک دو شاعر ان میں بھی ایسے ہیں جو ہمہ وقت تسلسل کے ساتھ اس روایت سے وابستہ ہیں اور دیگر اصناف پر بہت کم توجہ دے پا رہے ہیں۔ مثلاً نظر افغانی اور سلیم خاور وغیرہ۔ ان میں اول الذکر منن خاں ثانی کے ساتھ ہم نوا کی حیثیت سے احمد آباد میں اکھاڑے میں بھی شامل رہے ہیں جب کہ آخر الذکر بڑھتے تو نہیں البتہ گاہے گاہے پڑھنے والوں کے ساتھ پروگرام میں چلے جاتے ہیں۔ موصوف کی چار بیتوں کا ایک مجموعہ "صدفوں کا سفر" منظر عام پر آنے والا ہے۔ چار بیت سراؤں کا طبقہ اپنی کم علمی کے باعث ہی چار بیت میں وہ دیسی خصوصیات پیدا کر سکا ہے جنھوں نے اس کی سماجیاتی اہمیت کو بڑھا دیا ہے ورنہ تعلیم یافتہ اور باذوق شعرا کے یہاں تو یکسانیت نہ پیدا ہو سکے۔

زبان

چار بیت گانے والوں کی زبان کا مطالعہ کرنے پر خوشی ہوتی ہے کہ یہ حضرات صاف اردو بولتے ہیں جس میں بعض اوقات ہم سایہ زبانوں اور بولیوں کے الفاظ شامل ہو جاتے ہیں۔ یوں تو سندھی کی اردو کو ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے کتابی اردو سے سب سے زیادہ قریب بتایا ہے لیکن رام پور کے چار بیت خواں صاف ستھری زبان کو معیاری اردو مانتے ہیں۔ دراصل یہ پختون نسل کا خاصہ ہے کہ وہ ش، ق، خ، غ، ف، ز کی ادائیگی صحیح طور سے کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ الفاظ، لفظ کی تعلیب اتنے ہیں البتہ بعض الفاظ کا تلفظ جو معیاری ہو جاتا ہے۔ اس فرق کو ذیل کے جدول میں ملاحظہ کیجیے:

[illegible]	[illegible]
کے دیا ہوں	کہہ رہا ہوں
[illegible]	[illegible]

بھائے	بھائی	فاتئیں	فاتحہ
خماخائیں	خواہ مخواہ	جارَو	جا رہے ہو
کیسنوا کیم	کیوں	وخت	وقت

بعض لوگ ج کو ز میں بدل کر جلدی کو زلدی کہتے ہیں۔ چہار بیت کے تقریباً تمام مراکز میں امالا کیا جاتا ہے یعنی اگر لفظ کے بعد حرف جر (نے، میں، کو، پر، سے وغیرہ) ہو تو اس کے آخر کا الف یا ہائے مختفی ہٹا کر یائے مجہول لگا دیتے ہیں۔ اس اصول سے سرِمو انحراف نہیں کیا جاتا حتیٰ کہ یہ طریقہ ناموں کے ساتھ بھی برتا جاتا ہے مثلاً:

مدینے سے	مدینہ سے	مکے کو	مکہ کو
کلوے نے	کلوا نے	بھیے کو	بھیا کو
بھورے نے	بھورا نے	پٹنے کو	پٹنہ کو

کسی کو مخاطب کرتے یا صدا دیتے وقت بھی امالا کیا جاتا ہے۔ مثلاً:

دکھورے	او بھورا!	فقیرے!	فقیرا!
بشیرے!	= بشیرا!	بیٹے!	= بیٹا!

چہار بیت خواں بعض محاورے بھی معیاری اردو کے خلاف بولتے ہیں مثلاً:

عاری آگیا = عاری ہوگیا

لفظوں کے آخر یا درمیان میں ح یا ہ کو مصوتے سے بدل دیتے ہیں: جیسے:

سیتے سیتے	سہتے	سوراب =	سہراب
محمود	محمود	ایمد =	احمد
رہا	= رہا	رَو =	رہو
کینا کینا	کہنا	پیتے =	پہلے
فتے	= فتح	خیم =	خہم

کہیں کو ق، ق اور گ کو خ اور گ کو غ سے بدل دیتے ہیں:

کبوتر	قبوتر	کیسی =	کیخی

پٹخ	=	پٹک	دیغ	=	دیگ
طباخ	=	طباق	وُخت	=	وقت
فراخ	=	فراق	شقو	=	شکوہ

کبھی کبھی درمیان کے الف کو فتحہ میں بدل دیتے ہیں :

ہرنا	=	ہارنا	ناراض	=	ناراض
یسین	=	یاسین	شباش		شاباش
جگنا	=	جاگنا	ولان	=	والان

اِدھر اُدھر کی بجائے ایدر ویدر بولتے ہیں۔

'بہن' کا تلفظ 'بھین' 'بھین' کرتے ہیں۔

واؤ (معتمہ) اور 'بے' کو ایک دوسرے سے تبدیل کر دیتے ہیں :

وبال	=	بوال	وبار	=	بوا

بعض الفاظ کے شروع میں الف آواز کا اضافہ کر دیتے ہیں :

حوصلہ	=	حوصلہ	جھونٹ	=	جھوٹ
کوچہ		کوچہ	گھانس		گھاس

کرنا، دو ت فعل نہی کے بعد یائے مجہول کا اضافہ کر دیتے ہیں :

مت جائے		مت جا	مت اٹھائے		مت اٹھ
مت کرے		مت کر	مت توڑے		مت توڑ
مت بھیگے		مت بھیگ	مت نکالے		مت نکال

بعض الفاظ میں د کو ت سے بدل دیتے ہیں :

مدت		مدد	مسجد	=	مسجد

دیکھنے کا، کیجئے گا وغیرہ کی جگہ دیکھو دیکھیو۔ کیجو کیجیو وغیرہ استعمال کرتے ہیں۔

بعض الفاظ میں پھ کو ف سے بدل دیتے ہیں :

فن	پھن	اُفان	اُپھان

تخاطب میں 'پیارے' کا تلفظ 'پارے' کرتے ہیں:

پارے کینو رو رو؟ = پیارے کیوں رو رہے ہو؟

زبان کی یہی شکل دوسرے مراکز میں بھی پائی جاتی ہے۔ ٹونک اور بھوپال میں صرف اتنا فرق ہے کہ وہاں ماقبل مفتوح ی، او، و (مصوتہ) کو علی الترتیب یائے مجہول اور واو مجہول میں بدل دیتے ہیں:

میں		مَیں	عینک		عینک
پیر	=	پیَر	غور	=	غور
فوج	=	فوج	طور	=	طور

چہار بیت کے عوام کی زبان کے یہ خصائص ان کی تخلیق کردہ چہار بیتوں میں بھی نظر آتے ہیں جن کا ذکر آگے کیا جائے گا۔

عقائد چہار بیت سے وابستہ تقریباً تمام عوام سنی مسلمان ہیں، البتہ [illegible] اہل تشیع بھی اس میں شامل تھے۔ یہ سنی مسلمان بے شمار توہمات وغیرہ [illegible] ہیں۔ ٹونک میں البتہ زیادہ توہم پرستی نہیں پائی جاتی۔ لیکن رام پور میں اس [illegible] پر [illegible] کرتے ہیں۔ وہاں تو پیر پرستی [illegible] بڑھی ہوئی ہے۔ [illegible] زیادہ صوفیہ کرام، درویشوں [illegible] سے [illegible] عادت باتوں اور کرامات کے ساتھ [illegible] کرتے رہتے ہیں۔ [illegible] قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ [illegible] اعتقاد رکھتے ہیں۔ [illegible] روزے سے زیادہ [illegible] میں شرکت کرنا [illegible] جانتے [illegible]

[illegible] محرم چہلم مہندی وغیرہ مناتے ہیں۔ امام جعفر کے کونڈے بھرتے ہیں۔ بڑے پیر صاحب [illegible] الدین شیخ عبدالقادر جیلانیؒ کی ہر ماہ کی گیارہ تاریخ کو فاتحہ دلاتے ہیں اس کے علاوہ [illegible] آخر کے مہینے کو گیارہویں شریف کا مہینہ قرار دے کر پورے ماہ شیخ جیلانی کی [illegible] دیانہ بڑی دھوم سے کرتے ہیں۔ شب برأت کی اصل حقیقت کو نظر انداز کر کے [illegible] دیوالی کے نعم البدل کے طور پر مناتے ہیں۔ جمعرات کو مردوں کی فاتحہ دلواتے [illegible] ہندوؤں کی طرح مردوں کا تیجا، دسواں، چالیسواں، چھ ماہی اور برسی کرتے [illegible] حاضر میں ان توہمات کو ختم کرنے کی مختلف تحریکیں جاری ہیں جن کا تھوڑا بہت [illegible] ان لوگوں پر بھی مرتب ہوا ہے لیکن صدیوں کے قائم شدہ تصورات یک بیک نہیں بدل جا سکتے۔ اس کے لیے ایک زمانہ درکار ہے۔

ربط | جیسا کہ گزشتہ صفحات میں ذکر کیا گیا چمار بیت کے عوام مختلف پیشوں اور [illegible] سے وابستہ ہیں جس کے باعث انھیں دیگر ثقافتی گروہوں سے رابطہ رکھنا پڑتا [illegible] پور کے اطراف میں برج تہذیب غالب ہے۔ بہت سے چمار بیت [illegible] شہر سے باہر اپنی زمینوں میں کام کرتے ہیں اور اس لیے ان کا مضافات کے ہندو [illegible] سے تعلق رہتا ہے۔ بعض لوگ ملازمتوں کی وجہ سے ہندو بھائیوں سے [illegible] رکھتے ہیں۔ بہت سے ایسے ہیں جو مضافات کے مزدوروں کے ساتھ کام کرتے [illegible] کی کھیتی کے لیے مزدوروں یا ہندی، غلہ وغیرہ اجناس کے لیے خریدنے [illegible] نہیں اطراف کے دیہات میں جانا پڑتا ہے اور وہاں کے ہندو مسلم لوگوں سے [illegible] تعلقات۔ ان دیہاتیوں کے ساتھ اکثر ان کی تجارت چلتی ہے۔ بعض [illegible] ان دیہاتی ہندوؤں سے بہت گہرے مراسم ہیں۔ ان میں برادرانہ محبت پائی جاتی [illegible] اور ایک دوسرے کے دکھ درد میں شریک رہتے ہیں۔ ان حالات کا اثر ان کے [illegible] کردار پر پڑنا لازمی ہے لہٰذا بہت سی چمار بیتوں میں خاص طور پر جہاں [illegible] چمار بیتوں میں برج تہذیب کی جھلکیاں ان ہی روابط کا نتیجہ ہوتی ہیں۔

ٹونک کے اطراف میں راجستھانی تہذیب سے چہار بیت خوانوں کا گہرا رابطہ ہے۔ ان کے پیشوں اور تجارتوں میں ٹونک کے مضافاتی دیہات کے ہندوؤں کی شمولیت کے وہی اثرات چہار بیت پر مرتب ہوئے ہیں جن کا ذکر رام پور کے ضمن میں ہو چکا ہے۔ ٹونک میں چہار بیت کے ساتھ کیے جانے والے سپاہیانہ رقص کے پیچھے راجستھان کی قدیم عوامی روایات کارفرما نظر آتی ہیں۔ مثلاً عہدِ وسطیٰ کے راجپوتانہ میں لوک گویے رزمیہ نظمیں پیش کرتے وقت ڈرامائی انداز میں جسمانی حرکات کے ذریعے جنگوں اور بہادروں کے واقعات کی وضاحت کرتے تھے اور جوش میں آکر سپاہیانہ رقص کرنے لگتے تھے۔ راجستھان کے بعض علاقوں میں یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے [۶] بھوپال کے چہار بیت خواں حضرات کے بھی اپنے پڑوسی تہذیبوں سے روابط بہت گہرے ہیں۔ کیوں کہ یہ تو ایک مسلّمہ امر ہے کہ کوئی بھی سماج دوسرے معاشروں سے روابط رکھنے پر مجبور ہے اور پھر اس روابط کے نتیجے میں مختلف تہذیبی عناصر کا باہمی لین دین لازمی ہے۔ مختلف تہذیبوں کے یہ باہمی روابط ان کی نشوونما اور فروغ میں معاون ہوتے ہیں اور بہت سی سماجی تبدیلیوں کا سبب بنتے ہیں۔ چہار بیت کا رابطہ بعض کلاسیکی و عوامی روایات سے بہت گہرا رہا ہے مثلاً جہاں جہاں چہار بیت کا رواج ہے وہاں اردو کے شائستہ ادب نے بھی نمایاں فروغ حاصل کیا ہے۔ اور وہاں کے عوام میں ادب و شاعری کا ذوق قابلِ تعریف حد تک پایا جاتا ہے۔ رام پور دربار سے مشابہ شعرا جیسے غالب، داغ، جلال لکھنوی، تسلیم، امیر مینائی، شاد عارفی وغیرہ وابستہ رہے ہیں جن کی بدولت وہاں کے گلی کوچے شعر و شاعری سے گونجتے رہتے تھے جس کا اثر وہاں کے ناخواندہ عوام پر بھی پڑا۔ یہی وجہ ہے کہ ناخواندگی کے باوصف وہاں کے چہار بیت خواں حضرات نے کامیاب چہار بیتیں کہی ہیں۔ اسی طرح حیدرآباد میں جگر اور قمر جیسے اساتذۂ سخن پیدا ہوئے۔ مدھیہ پردیش نے بھی دنیا کو متعدد نامور ادیب دیے ہیں۔ ٹونک کے شعرا میں دربار میں حافظ محمود شیرانی، اختر شیرانی، مضطر نیر آبادی، مسلم سعیدی اور نور سعیدی وغیرہ کا بلند مقام ہے۔ بھوپال میں بھی شوری، کیف، زکی، [illegible] جیسے بلند پایہ فن کاروں کے شعار سے وہاں کی محفلیں آباد رہتی ہیں۔

مختصر یہ کہ چہار بیت کا علاقہ خاص اردو بولنے والوں پر مشتمل ہے جن کی گھٹی میں شعر و ادب کی چاشنی ملی ہوئی ہے۔ اس کا واضح اثر چہار بیت پر نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ اپنے علاقوں کی عوامی روایات سے بھی اس نے اثر قبول کیا ہے۔ ایک زمانہ تھا جب نظیر کی آبادی جیسے شعر خیال اکھاڑوں سے وابستہ تھے (واضح رہے یہ خیال شاعری ایک عوامی روایت تھی۔ کلاسیکی موسیقی کی صنف خیال اس سے مختلف چیز ہے)۔ تو بنارس کی قدیم عوامی روایت کجری نے اس کی اتباع میں ادبی رنگ اختیار کر لیا اور برسات کے موسم میں آگرہ، دہلی، رامپور، الہ آباد، بریلی، کانپور، بنارس، مرزاپور اور جون پور وغیرہ میں اس کے اکھاڑوں کے ہنگامہ زا مقابلے مرکز کشش ہو کرتے تھے۔ ان عوامی روایات سے رامپور اور اودھ کے پٹھان خاص طور پر وابستہ رہے اور ان سے چہار بیت اکھاڑوں کی تشکیل و پیش کش کا طریقہ حاصل کیا۔

اس کے علاوہ سماع کی محفلوں سے بھی چہار بیت خوانوں کی دلچسپی رہی ہے اور یہی وجہ ہے کہ موجودہ اکھاڑے بعض اوقات سامعین کا رجحان دیکھ کر مشہور قوالیوں کو چہار بیت کے انداز میں پیش کرنے لگے ہیں۔ چونکہ آج کل فلمی موسیقی کے زیر اثر سامعین کے ذوق میں کچھ سطحیت بھی آگئی ہے اور وہ ہلکے پھلکے عشقیہ کلام سے زیادہ لطف اندوز ہوتے ہیں۔ لہٰذا ع کرتی ہے اشارہ مجھے لہرا کے دوپٹہ، قسم کی سفلی جذبات کو ابھارنے والی نظمیں بھی چہار بیت کے جلسوں میں سننے کو مل جاتی ہیں۔

سامعین

چہار بیت کے پختہ سامعین اسی طبقے سے تعلق رکھتے ہیں جس سے گانے والوں کا تعلق ہے۔ وہی عوام جو قوالی اور اسی طرح کی دیگر عوامی روایات کے شوقین ہیں یہاں بھی دکھائی دیتے ہیں لیکن ایک معتد بہ تعداد ایسے سامعین کی بھی ہے جو صرف چہار بیت ہی

سننا پسند کرتے ہیں۔ بعض حضرات اس صنف کے ایسے دیوانے ہیں کہ شہر سے باہر بھی چہار بیت کے پروگرام سننے جاتے ہیں اور کبھی کبھی اپنے آپ پر قابو نہ پاکر گانے والوں کے ساتھ آواز ملانے لگتے ہیں۔ ایسے لوگوں کو بعض ایسی ایسی چہار بیتیں یاد ہیں جن کا دوسرے ذرائع سے حاصل کرنا مشکل ہے اور جو خود اکھاڑوں کے پاس بھی نہیں ہیں۔

بہت سی عورتیں بھی چہار بیت سننے کی شوقین ہوتی ہیں اور وہ اپنے گھروں میں وقتاً فوقتاً محفلیں منعقد کرتی رہتی ہیں۔ چہار بیت کے پروگراموں میں غیر اردو داں عوام بھی کبھی کبھی شرکت کرتے ہوئے دیکھے گئے ہیں۔ مثلاً احمد آباد اور کراچی میں گجراتی اور سندھی بولنے والے، ٹونک اور جے پور میں راجستھانی بولنے والے یا رام پور، مراد آباد، امروہہ وغیرہ کے مضافات کے برج بولنے والے بھی چہار بیت سننے آجاتے ہیں۔ رام پور میں پڑھے لکھے سنجیدہ لوگ جن کو عرفِ عام میں شرفاء کہا جاتا ہے، آج بھی چہار بیت کے جلسوں سے اجتناب کرتے ہیں لیکن ٹونک اور بھوپال میں یہ صورت حال نہیں ہے۔ وہاں بہت سے ادباء و علماء دین بھی جلسوں میں آجاتے ہیں۔ ٹونک میں صاحب زادہ شوکت علی خاں، مولانا قاضی الاسلام، مولانا منظور الحسن برکاتی، مولانا عبدالحی خاں فائز وغیرہ جیسے شرفاء چہار بیت کی محفلوں میں نہ صرف جاتے ہیں بلکہ اس روایت کو فروغ دینے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ بھوپال میں بھی سامعین کا غالب حصہ نچلے متوسط اور نچلے طبقے پر مشتمل ہے۔ محنت کش عوام دن بھر کی مشقت کے بعد رات کو چہار بیت سن کر اپنی تھکن مٹاتے ہیں۔ بعض شہروں مثلاً رام پور، امروہہ وغیرہ میں چہار بیت کے سامعین کی تعداد آج بھی قوالی سننے والوں سے زیادہ ہو جاتی ہے۔ اس کی وجہ مرحوم منجو خاں رام پوری نے یہ بتائی:

> قوالی میں جو لوگ روپیہ دیں۔ لیکن چہار بیت میں کوئی خرچ کرنا پڑتا ہے۔
>
> [illegible]

گویا وہ لوگ جو سماع میں اپنی ناداری کے سبب نہیں جا سکتے چہار بیت کے ذریعہ اپنا شوق پورا کر لیتے ہیں۔

چہار بیت کے سامعین کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ مستقل طور پر چہار بیت کے جلسوں میں شریک ہوتے ہیں اور اس لیے بہت سارا کلام ان کو ازبر ہوتا ہے نیز چہار بیت کی لفظیات اور اس کے مفاہیم سے واقف ہوتے ہیں یا سنتے سنتے ہو جاتے ہیں لہٰذا جس قدر جوش و خروش اور لطف اندوزی کا مظاہرہ وہ چار بیت کے جلسوں میں کرتے ہیں اس کا عشر عشیر بھی دیگر محفلوں میں نظر نہیں آتا۔ چار بیت خواں ان کے اپنے سماج سے تعلق رکھتے ہیں اور سب آپس میں دوست احباب خاندانی اور رشتہ دار ہوتے ہیں اس لیے دوران محفل چہار بیت سراؤں سے درمیانی وقفوں میں ہنسی مذاق کرتے جاتے ہیں اور پروگرام کا بھرپور لطف اٹھاتے ہیں۔ بعض سامعین اسٹیج کے پیچھے جا کر کھڑے ہو جاتے ہیں اور سر اہند کہلواتے ہیں۔ اگر محفل چہار بیت فرش پر جمی ہوتی ہے تو بعض مسخرے سامعین گانے والوں کے ساتھ مل کر مزاحیہ قسم کی اچھل کود کرنے لگتے ہیں جس سے دیگر سامعین ہنستے ہنستے لوٹ پوٹ ہو جاتے ہیں۔ بڑا دلچسپ سماں ہوتا ہے۔ ایسی ہی ایک محفل ٹونک میں صاحب زادہ شوکت علی خاں صاحب نے راقم الحروف کی خاطر ایک گھر میں آراستہ کرائی۔ مخصوص محفل تھی جس میں خان موصوف اور راقم کے علاوہ امام مسجد محلہ قافلہ، محمد شمشیر خاں (سابق کپتان)، محمد عمر خاں (ریسرچ اسسٹنٹ مولانا آزاد عربک اینڈ پرشین ریسرچ انسٹی ٹیوٹ) اور دیگر شرفاء شریک تھے۔ مرحوم دھنی مار کا اکھاڑا تھا جس کے خلیفہ احمد میاں ہیں جو کہ شمشیر خاں کی چہار بیتیں پڑھتے ہیں۔ سب کو پان، چائے، پان وغیرہ پیش کیے گئے۔ اس کے بعد محفل شروع ہوئی۔ بڑا دلچسپ پروگرام رہا۔ کچھ دیر بعد صاحب زادے صاحب رخصت ہو گئے۔ ان کے جانے کے بعد جو ہنسی مذاق اور اچھل کود شروع ہوئی تو ہنستے ہنستے پیٹ میں بل پڑ گئے۔ کلام تو دلچسپ تھا ہی اس سے زیادہ دلچسپ صاحب دھنی مار اور احمد میاں کے پینترے تھے جو جان بوجھ کر محفل کو ہنسانے کے لیے کیے جاتے تھے۔ اس موقعے پر سامعین اور پیش پیش سب گرما گرم تھے۔ قصہ مختصر یہ محفل میں اس قدر لطف آیا کہ بیان سے باہر ہے

ٹونک کی چہار بیت کے بارے میں ایسے ہی تاثرات ان مندوبین کے تھے جن کو اردو اساتذہ کی کل ہند کانفرنس کے موقع پر پہلی بار چہار بیت سننے کا اتفاق ہوا۔ ان مندوبین میں دہلی کے محمد حسن، تنویر علوی، قمر رئیس، نصیر احمد خاں، شمیم حنفی، ظہیر احمد صدیقی وغیرہ، اور ہندوستان کی تقریباً تمام جامعات سے وابستہ اساتذہ اردو شامل تھے۔

چہار بیت کے مستقل اور مقامی سامعین کے علاوہ دور دراز کے علاقوں میں ریڈیو پر چہار بیت کے پروگرام سننے والے لوگ بھی ہیں جو اس کے شیدائی ہیں۔ حالانکہ ریڈیو پر صرف کلام ہی سنا جا سکتا ہے، پڑھنے والوں کی حرکات بدنی سے لطف اندوزی ممکن نہیں، پھر بھی ان کے شوق کا یہ عالم ہے کہ اپنے کام کاج چھوڑ کر ہفتہ کو رات کے ساڑھے نو بجے آکاش وانی رام پور کے موجودہ شیڈول کے مطابق ریڈیو پر کان لگا کر بیٹھ جاتے ہیں۔ عورتیں ان پروگراموں سے خاص طور پر محظوظ ہوتی ہیں۔

چہار بیت مداحوں کو کبھی کبھی نئے مداح کے سامعین یا تماش بین سے سابقہ پڑ جاتا ہے جن کا انداز تحسین مختلف ہوتا ہے۔ بہت این یو میں ایک بار یہ واقعہ پیش آیا۔ ٹونک سے مصور خاں کا اکھاڑا بلایا گیا۔ سٹیج ہوسٹل میں پروگرام ہوا۔ طلبہ و طالبات کے لیے یہ ایک بالکل نئی چیز تھی۔ لہٰذا سب کے سب جمع ہو گئے۔ جس وقت کلام شروع ہوا اور ارکان اکھاڑا نے سپاہیانہ رقص شروع کیا تو طلبہ کے جوش و خروش کا یہ عالم تھا کہ گویا بھی دامن و گریبان دھجیاں ہو ہو کر اڑنے لگیں گے۔ کہیں ضبط بھی کوئی چیز ہوتی ہے۔ پھر بھی اتنا فرق ہو کر جیسے ہی پروگرام ختم ہوا تو بعض لڑکوں نے چہار بیت مداحوں کو کاندھوں پر اٹھا لیا اور اسی طرح ہوسٹل سے باہر تک لے گئے۔ داد و تحسین کا وہ عالم کہ گویا اس سے قبل ایسی دلچسپ اور پرلطف محفل کبھی نہ دیکھی ہو۔ آج بھی جو ہزرہ ہندو یونیورسٹی کے سابق طلبہ اس محفل چہار بیت کا ذکر کرتے ہیں تو جوش میں آ جاتے ہیں۔

چہار بیت متن کی لسانی خصوصیات

چار بیت متن کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے ۱۔ کھڑی رنگت کی چار بیت ۔ ۲۔ ادبی چار بیت ۔ ادبی چار بیت تو ہمعصر غزل کی زبان میں کہی جاتی ہے اس لیے اس میں منفرد لسانی خصوصیات کی تلاش بے سود ہے ۔ البتہ کھڑی رنگت کی چار بیت میں چوں کہ مقامی لہجے کا بے ساختہ استعمال ملتا ہے لہٰذا اس کی زبان کا مطالعہ دلچسپی اور افادیت سے خالی نہیں ہوگا ۔ تو بات قدیم چار بیت سے شروع کی جائے ۔

قدیم چار بیتوں کی زبان یوں تو اس زمانے کی مروجہ ادبی زبان ہے لیکن اس میں مقامی لہجے کی بناوٹ اور بعض الفاظ کا مقامی تلفظ اس کو ایک طرح کی انفرادیت دے کر ساختگی عطا کرتا ہے ۔ ان چار بیتوں کے خالق اگرچہ کم علم اور ناخواندہ لوگ تھے لیکن ان کے یہاں ان کا جو تجربہ و ذخیرہ تھا اس نے میر و سودا کی زبان کی رنگت ان کی چار بیتوں کو بخشی تھی مثلاً ۔ [illegible] ، نت ، نک ، پری وار ، دوانہ ، باؤلا ، جاتو ، کیجیو ، جھلک ، قبا ، عبث ، پری رو ، [illegible] ، گھات ، بھیس ، ولیس ، جگ ، سجن ، ستم ، بیداد ، چاہ گردوں ، افلاک ، [illegible] ، یار ، شور و فغاں وغیرہ جیسے الفاظ قدیم چار بیتوں میں بار بار مستعمل ہوئے ہیں ۔

چار بیت متن میں مقامی لہجے کے اثرات بہت زیادہ ہیں لیکن دیگر [illegible] ۔ اس متن کی خصوصیات مندرجہ ذیل ہیں :

۱۔ [illegible] ساتھ علامت مستقبل 'گا' کا اضافہ کیا گیا ہے ، جیسے

ع تیری تنہائی و سکینی پہ جھنجھلاتے گا دل — عبدالحمید خاں

ع جیسے کہ اسوار پنڈاروں سے کر کے گھات بیجاتے ہیں گے سات "

ع کس لیے باد صبا سر پہ ڈالے گی خاک

۲۔ مشبہ بہ کے ساتھ ڈو حروف تشبیہ کا استعمال ۔

ع متل ناگن کی طرح گود میں بل کھاتا ہے

۳۔ فعل عطف کا حذف ، جیسے :

(مجبور ہو = مجبور ہو کر) ع آیا ہوں گل اندام ترے پاس بہت عاجز و مجبور ہو — محبوب علی

(جا = جا کر) ع محفلِ غیر میں جا جلوہ گری، جو تو نے شمع کی مانند کری — عبدالکریم

۴۔ بعض مرکب الفاظ کے لاحقے معیاری اردو سے مختلف ہیں: جیسے دغا باز کی بجائے دغادار۔

ع مہر پہ ماہ رویوں کی مت جائیو زنہار۔ یہ ہے قوم دغادار — عبدالکریم

۵۔ بعض الفاظ میں طویل مصوتے کے بعد الفی آواز کا اضافہ کیا گیا ہے؛ جیسے:

(حوصلہ = حوصلہ)

ع یہ ہے ان کا حوصلہ اور یہی ہے عادت
نہیں ہوتے ہیں برہم — عبدالکریم

ٹونکے = ٹوکے

ع راہ میں ٹونکے نہ کوئی پہنچے سمندر کنار — صفوبہ غوری بھوپالی

کونچہ = کوچہ

ع بن نشہ دیوانہ ہوں سن یار تیرے کونچے میں آیا ہوں میں — محبوب علی

جھونٹی = جھوٹی

ع یہ جھونٹی سچی باتیں تو آتی نہیں مجھے — منشی رام پوری

۶۔ فعل نہی کے ساتھ یائے مجہول کا اضافہ کیا گیا ہے۔

مت نکالے = مت نکال

ع میلہ وصل کا ہر روز مت نکالے صنم — نجمن رام پوری

۷۔ بعض لفظوں میں درمیان کے طویل مصوتے کو مختصر مصوتے میں بدل دیا گیا ہے۔

جگے = جاگے

ع جس کے تم ساتھ جگے گلے ہو رات لگے — نجمن رام پوری

۸۔ اردو میں جیسا کہ خصوصاً برساتیوں میں برت بھاشا کا استعمال بھی ملتا ہے۔ اگرچہ ان کے تلفظ میں کبھی برت نہیں رہی لیکن برسات کے فراقیہ نغموں کا اصلی مزا برت کے

ساتھ ہے لہٰذا چار بیت میں یہ کوشش قصداً کی گئی ہے۔ برج بھاشا کے مندرجہ ذیل الفاظ چار بیتوں میں زیادہ استعمال ہوئے ہیں:

بیرہ، دیورنیا، انکھ، جوگنیا، مکھ، ناگنیا، سوتنیا، پیا، کارن، انگ، بھبھوت، بھیس، سکھی، کنڈل، گرو، چیلی، کیس، سجن، بامنا، بھاگ، پوتھی، پینا، جگ، اندھیاری، دوجے، برکھا، جیارا، ہردے، جیون، بیرن، بالم، سوتن، بدرا، کوئلیا، دادر، باؤرا، بے کھنٹ (بیکنٹھ)، دامنی، سیج، نگر، باٹ، نین، بھبھی، لاگی، ہلسانا، رمانا، موہ لینا، دکھیا، کجرا وغیرہ۔ مثلاً:

ع تجھ من ہرن کے کارن بیرنیا بھئی رے — عبدالکریم خاں

ع ٹھنڈی ہوا کے جھونکے چھایا ہوا ہے بدرا — قمر استاد

ع کانوں کنڈل گلے میں سیلی میاں تو گرو میں چیلی

ع سر پہ چھوڑے لمبے کیس سکھی جیارا ہلسانا — عبدالکریم خاں

ع بھر گئیں ندیاں تمام بولے ہے پاپیہا رہ دامنی دمکے — "

ع سب نگر کے لوگ پھرے آیا نہ محبوب علی باٹ تکت نین — محبوب علی

ع پیا پکڑ کا گر جھٹک بیتر گئے ہم سے اٹک — مسکین لونی

ع ساون مندن کی بوایاں لگتی ہیں دل پہ گولیاں

ع کس سے لوگی بے لگن کس سے نیا پیار ہوا — شفیق لونی

ع تو تو ناک رسات سے ہے بیکھنٹ کے باسی رہتے ہے ماکھی نہ لونی

ع رت آلگی برسات کی آئے نہ کنھیا — محبوب علی

ع رت لگی برکھا کی اور آئے نہ رے پیا

ان بنا میرے سکھی بیکل نہ ہو کیسے جیا — بسمل سعیدی

ع تو رے وصل کا منتر ہے ا ان تو رے ان میں — ہاشم علی جاوید

۹۔ برج کے بعض الفاظ میں ڑ کی بجائے ڈ کا استعمال ہوا ہے۔ یہ وصف قوی تیاں ہر کے [illegible] میں آباد روہیل کھنڈ کے تمام مسلمانوں کی زبان میں پایا جاتا ہے۔

ع آباد کرو آکے مرے سونی منڈھیا — محبوب علی

۱۰۔ سکون کو فتح میں بدلنا: ختم، مشک، شرم، قتل وغیرہ

زباں بھی کاٹ لو میری میرا سر بھی قلم کر دو ملا دو خاک میں مجھ کو مرا قصہ ختم کر دو۔ کامل

گھر گھر یہ مشک ڈال لیے پھرتے ہیں مارے۔ یہ بھشتی بچارے۔ منشی

اک بار گرے سر دو لاکھوں کو قتل کر کر مقدس

دل لبھا کے لیتے ہیں انداز کی حرمت نہیں کرتے ذرا شرم عبدالکریم

۱۱۔ فک اضافت اور جمع الجمع کا استعمال۔ جیسے

جب تیغ کو منہ پہ جھنجل ہو گل ار کفاروں کا منہ کالا ہونے لگا آیا ہا [illegible]

۱۲۔ شائی بجائے سوئی: شائی نہیں ہے پاس مرا بات سنفیا [illegible]

۱۳۔ واحد خاص کے لیے [illegible] دیکھیو پاک کے [illegible] [illegible]

۱۴۔ کری بجائے کی [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] باسر [illegible]

۱۵۔ [illegible] بجائے [illegible] [illegible]

۱۶۔ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

۱۷۔ تنگیں کا استعمال: [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

۱۸۔ ماف بجائے معاف: [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

۱۹۔ حرف تشبیہ کے طور پر [illegible] کا لاحقہ لگانا: جیسے پری [illegible] [illegible]

میں ہوں اس جان جاں پر دانہ بیتا آگ لگ جا پری وار صنم عبدالکریم

[illegible] حقیقت کہوں سو بار۔ تو سن [illegible]

۲۰۔ دیکھو گئے۔ بجائے دکھائی دے گئے۔

[illegible] گئے وہاں [illegible] دن کو دیکھو گئے [illegible] محروم علی

۲۱۔ آباداں بجائے آباد:

[illegible] نواب [illegible] ہوئے ملک آباداں

[illegible] کا اضافہ:

صبح و مسا یہ گھڑی دل بہلا رہے ہیں ۔ یاد کر اس ایزد غفار کو — نشے رام پوری

روزمرہ اور محاورات

چند ہفتوں میں اردو کے کتابی محاوروں سے زیادہ مقامی محاوروں اور روزمرہ کا استعمال ملتا ہے۔ چند مثالیں پیش ہیں:

طوفان بکنا

ع — عیش طوفان بکتا ہے اے ناصح خدا سے ڈر — عمر رام پوری

بے حیائی کی چادر اوڑھنا

کس طرح شرم آتے اسے جھوٹ سے دی
پہنا ہے بے حیائی کی چادر اوڑھ کر — منن رام پوری

جیبیں کھکوڑ کر رہ جانا

بازی تو ہار رہے تھے منن جیت سے وہ مگر
جیبیں جھاڑ کر رہ گئے جیبیں کھکوڑ کر

منہ سے سننا

گرمی اتنی نہ کرو چپکے ہی بیٹھے رہو
سنو گے منہ سے چھوٹے بہت تم جو — [illegible]

منت چڑھانا

ع — منت و سعی ہر بات میں چڑھی ہوئی ہے — [illegible]

قلانچیں مارنا

ع — قلانچیں مارتا پھرتا ہے کیوں دوروں کی ہمت [illegible] — [illegible]

منت کٹنا

اک دن [illegible] کاٹ کر آ گئے
کچھ ایسی منت کٹی کہ [illegible]

منہ کی کھانا، سر پر پڑنا، منہ بنانا

بے لاگ کہنے والے بڑی منہ کی کھائیں گے
سر پر پڑے گی جب تو بہت منہ بنائیں گے — ناوک بھوپالی

شیخیاں بھگارنا (بگھارنا)

رو رو کے اپنی رام کہانی سنائیں گے
اور شیخیاں بھگاریں گے گو دم میں دم نہیں — منشی بھوپالی

لوہا ماننا

ع موسیقی مانتی ہے بزم میں لوہا ان کا

جھوٹے کو مکھ تک پہنچانا

ع ہم نے سوچا تھا کہ جھوٹے کو تو مکھ تک پہنچاؤ

غیرت پہ چادر تنی ہونا

شہ کیا اس میں یہ پیشہ ہے برا ہو کہ بھلا
کیوں کہ غیرت پہ تو چادر سی تنی ہوتی ہے

ہوں میں کرنا

اس طرح آن کے تو کس لیے چلا جاتا ہے
تیری ہوں میں سے مرکز تو سے چلا جاتا ہے — رضا انصاری

دہائی پھرنا

ع پھرتی رہے گلیوں میں سدا تیری دہائی — ہاشم جاہ روی

آنکھیں مندنا

ع جیسے دیکھے تو سہی کیوں بند ہیں آنکھیں — ہاتف بھوپالی

نیند سے کھل پڑنا

خواب ۔ دست میں تھی آپ سے کھل پڑتے ہو

بدل پڑنا ، اینڈ اینڈ کے سونا

کس سے لڑتے ہو یہ کس کس پہ بدل پڑتے ہو

نیند کے مارے ہو اینڈ اینڈ کے سو رہتے ہو — ہاتفؔ

کہنے سے باہر نہ ہونا

ع باہر نہ ہوئی کہنے سے اک دن میں تمھارے — نصیرؔ بھوپالی

رنگ لانا

ع مری جاں ہو اب رنگ لانے کے قابل — عکسؔ

غش ہونا

ع مدت سے ہیں اس شوخ طرح دار پہ غش ہوں — مرشدؔ

پیشاب کرنا

ع پیشاب کرو یاں پہ اگر لعل و گہر ہو — نورمیاں ٹونکی

آنکھیں دکھانا، آنکھیں نکالنا، قیمہ بنانا

آنکھیں کوئی دکھائے تو آنکھیں نکالیں ہم — ناوکؔ
جو سر اٹھے تو توڑ کے قیمہ بنائیں ہم

برج کے اثرات سے روہیل کھنڈ کے دیہات میں اردو کی جس بولی نے نشو و نما پائی اس کے اثرات چہار بیت پر بھی نظر آتے ہیں۔ چند افعال ملاحظہ ہوں۔

آلگنا۔ ع رُت آلگی برسات کی آئے نہ کنھیا — محبوب علی

پھنسنا۔ ع نھے کو یہ امید نہ تھی بھوں جاؤ گے
پھر کر سفر سے پھر نہ کبھی گھر کو آؤ گے — نھے رام پوری

روہیل کھنڈ کی دیہاتی اردو میں مصدر کے آخر میں علامت مصدر "نا" ہٹا کر "یا" یا "وَیا" لگا کر اسم فاعل بنا لیتے ہیں۔ جیسے: سننا سے سنیا، کرنا سے کریا، لونا سے لویا وغیرہ۔ چہار بیتوں میں بھی اس طرح کے اسم فاعل نظر آتے ہیں۔

ع: رُت بلی نہ پلٹے مرے جیون کے کھویا — محبوب علی
ع: ہے تیرے سوا کون مرے دل کا سنیا

یہ مطالعہ نامکمل ہے، اگر چہار بیت متن کا لسانی سے جائزہ لیا جائے تو ابھی بہت سی خصوصیات سامنے آئیں گی۔

حواشی

۱۔ ڈارمسٹیٹر جیمز، ۱۸۸۸ء، "شاں پولیو ڈیس افغان" پیرس ص

۲۔ ایضاً ایضاً

۳۔ خان، حکیم نجم الغنی، ۱۸۵۹ء "اخبار الصنادید" ج ۱، لکھنؤ ص ۱۵

۴۔ منجو خان، ۱۴ جون ۱۹۹۰ء زبانی گفتگو

۵۔ ۲۹ مئی ۱۹۹۰ء، زبانی گفتگو

۶۔ پرمار، شیام ۱۹۸۰ء، "ٹریڈیشنل فوک ڈانس" دہلی ص

۷۔ ۷ جون ۱۹۹۰ء کی راقم السطور سے ملاقات گفتگو

کتابیات

مخطوطات

۱۔ تحسین، محمد حسین، "بیاضِ اتحسین"۔ ذاتی۔ رام پور، ۱۹۲۰ء

۲۔ برکاتی، منظور الحسن، اردو شاعری کی ایک عوام پسند صنف۔ چہار بیت" ۱۰۰ نمونوں، مطبوعہ مضمون [illegible] ٹونک، ۱۹۷۳ء

۳۔ [illegible] مطبوعہ مضمون نگار، ٹونک [illegible]

۴۔ قسیمی، صبح [illegible] مطبوعہ [illegible] کتابت [illegible]

۵۔ [illegible]

۶۔ [illegible] "سنہری بادل" ذاتی، رام پور، ۱۹۳۵ء

۷۔ [illegible] "بیاضِ امین" ذاتی، رام پور، ۱۹۴۹ء

۸۔ خاں، محمود علی، "بیاضِ محمود" ذاتی، رام پور، ۱۹۳۶ء

۹۔ [illegible] ذاتی، [illegible]

۱۰۔ [illegible] مطبوعہ [illegible] رام پور، [illegible]

۱۱۔ [illegible] مکتوب بنام مولانا منظور حسن برکاتی، مطبوعہ برکاتی [illegible]

۱۲۔ عکس، مجموعۂ چہار بیت، [illegible] رام پور، کتابت [illegible]

۱۳۔ عنبر و آشفتہ، عنبر خاں، "تدقیق الخیال" ایضاً، ۱۸۰۹ء

۱۴۔ [illegible] "رنگ درپن" (فارسی)، ایضاً، ۱۸۵۳ء

۱۵۔ [illegible] خاں، مجموعۂ چہار بیت، ایضاً، کتابت ۱۹۴۵ء

۱۶۔ [illegible] ایضاً [illegible]

۱۷۔ [illegible] مجموعۂ چہار بیت، ایضاً، کتابت ۱۹۴۵ء

۱۹۔ مقلاس، قیوم خاں، مجموعہ چہار بیت، مملوکہ رضا لائبریری، کتابت ۱۹۴۵ء

۲۰۔ مُمتن، ایضاً ایضاً

۲۱۔ نول پوری، حفیظ اللہ، "مغل تماشہ" ڈسرٹیشن برائے ایم فل جے این یو میں جمع کیا گیا۔ نئی دہلی ۱۹۸۰ء

مطبوعہ کتب

۱۔ اثر، محمد علی خاں، "مسدس بے نظیر" رام پور، پہلا ایڈیشن

۲۔ اسد، حکیم سعید احمد، "امیر نامہ" ٹونک، ۱۸۷۴ء

۳۔ الطاف علی، سید، "حیاتِ حافظ رحمت خاں" لکھنؤ، ۱۸۳۳ء

۴۔ بھارتی، اُمّ چند چندن، "بہار چندن" دہلی، پہلا ایڈیشن ۱۹۹۰ء

۵۔ بیدی، سوہندر سنگھ، "پنجاب ادب اور ثقافت" پنجابی سے اردو ترجمہ اسلم پرویز، دہلی

۶۔ جوہر، وزیر حسن، "چمنستان جوہر" رام پور، ۱۹۳۹ء

۷۔ حسین، محمد شاہد، "عوامی روایت اور اردو ڈرامہ" دہلی ۱۹۵۲ء

۸۔ خاں، حکیم نجم الغنی، "اخبار الصنادید" پہلی جلد، لکھنؤ، ۱۹۱۸ء

۹۔ خاں، محمد حیات، "حیات افغانی" لاہور، ۱۸۸۷ء

۱۰۔ خاں، محمد یوسف، "تاریخ یوسفی" آگرہ، ۱۹۱۳ء

۱۱۔ [illegible] حکیم محمد حسین خاں مرتب، "رام پور کا ماحول شعر و سخن" رام پور، ۱۹۸۸ء

۱۲۔ شفیع عقیل، "پنجابی کے پانچ قدیم شاعر" کراچی، ۱۹۸۰ء

۱۳۔ شمیم ٹونکی، "کلیات شمیم" رام پور، ۱۹۹۹ء

۱۴۔ شمیم ٹونکی، "شام شہر یاراں" حیدرآباد، ۱۹۹۱ء

۱۵۔ صدیقی، صاحبزادہ مخدوم مرتب، "کلام شاہ مراد" اسلام آباد، ۱۹۹۰ء

۱۶۔ [illegible] مقبول علی خاں، "اردو میں پشتو کا حصہ" پشاور، ۱۹۸۰ء

۱۷۔ غالب، [illegible]، "[illegible] جلد دوم [illegible]" کلکتہ ۱۸۰۲ء

۱۸۔ فاروقی، [illegible] "[illegible]" دہلی، ۱۹۸۹ء

۱۹۔ [illegible] فتح پوری مرتب، "[illegible]" کراچی، ۱۹۵۵ء

۲۰۔ [illegible] مرتب، "[illegible]" دہلی ۱۹۵۵ء

۲۱۔ قمر رئیس (مرتب)، "اردو میں لوک ادب" دہلی، ۱۹۹۰ء
۲۲۔ لاہوری، عبدالحمید، "بادشاہ نامہ" (فارسی)، کلکتہ، ۱۸۶۷ء
۲۳۔ مینائی، منشی محمد امیر، "تذکرہ انتخاب یادگار" لکھنؤ، ۱۹۷۵ء
۲۴۔ نیازی، محمود، "روہیل کھنڈ کا عوامی رزمیہ"، رام پور، پہلا ایڈیشن
۲۵۔ ویاس، مدن لال، "مغل بھارت کا سنگیت چنتن" (بنگلہ سے ہندی ترجمہ)، نئی دہلی ۱۹۸۳ء
۲۶۔ ہمدانی، رضا، "چار بیتہ" لاہور، ۱۹۷۸ء
۲۷۔ ہمدانی، رضا، "رزمیہ داستانیں" اسلام آباد، ۱۹۸۱ء
۲۸۔ ہمدانی، رضا، "سائیں احمد علی پشاوری، اسلام آباد، ۱۹۷۷

ENGLISH BOOKS

1- AMOS, DENBEN & GOLDSTEN, KENNETH S. (EDITORS), "FOLKLORE PERFORMENCE AND COMMUNICATION", U.S.A., 1972.

2. COLLIER'S ENCYCLOPEDIA, VOL. 7, USA 1983.

3. DORMESTETER, JAMES, "CHANTS POPULIARES DES AFGHANS" (FRENCH), PARIS, 1888-1890.

4. DORSON, RICHARD M., "FOLKLORE AND FOLKLIFE", U.S.A. 1972.

5. DORSON, RICHARD M., "FOLKLORE AND FAKELORE", U.S.A., 1976.

6. HARMANN BAUSINGER, "FOLKLORE RESEARCH AT THE UNIVERSITY OF TUBINGEN" (JOURNAL OF THE FOLKLORE INSTITUTE) NO. 5, 1968.

7. INTERNATIONAL DICTIONARY OF REGIONAL EUROPEAN ETHNOLOGY AND FOLKLORE, DENMARK, 1960

8. STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE, VOL.10, NEWYORK, 1983.

9. N. CHADWICH & ZHIRMUNSKY (EDITORS), "ORAL EPICS OF CENTRAL ASIA", CAMBRIDGE, 1969.

10. NETTL, BRUND, "FOLK AND TRADITIONAL MUSIC OF WESTERN CONTINENTS." U.S.A. 1965.

11. NETTL, BRUNO, "AN INTRODUCTION TO FOLK MUSIC IN THE UNITED STATES", MICHIGAN, 1962.

12. PRASAD, ONKAR, "FOLK MUSIC AND FOLK DANCES OF BANARAS". CALCUTTA, 1987.

13. SRIVASTAVA, SAHABLAL, "FOLK CULTURE AND ORAL TRADITION". (A COMPARATIVE STUDY OF REGIONS IN RAJASTHAN AND EASTERN U.P.), NEW DELHI, 1974.

14. VATUK, VED PRAKASH, "STUDY IN INDIAN FOLK TRADITION", DELHI, 1979.

15. WORLDBOOK ENCYCLOPAEDIA, VOL. 10, U.S.A 1983

مضامین

۱۔ اختر، شکیلہ۔ "بہار کے لوک گیت"۔ آج کل' لوک ادب نمبر، دہلی جنوری ۱۹۷۵ء

۲۔ خاور، بدیع الزماں۔ "مہاراشٹر کے لوک گیت"۔ ایضاً

۳۔ دل رنگ، بیکش خاں۔ "ہندوستانی گائکی میں خیال کا چلن"۔ "خسرو شناسی" مرتبین۔ ظ انصاری اور ابوالفیض سحر۔ نئی دہلی ۱۹۷۵ء

۴۔ ڈبائیوی، کنول۔ "اردو کا عوامی ادب۔ سوانگ یا نوٹنکی"۔ "اردو میں لوک ادب'

مرتب، قمر رئیس، دہلی، ۱۹۹۰ء

۵۔ سالک، عتیق جیلانی، "چہار بیت عبدالکریم خاں سے سلیم خاور تک" ہفت روزہ "روہیل کھنڈ رپورٹر"، رام پور، ۸ مارچ ۱۹۸۶ء

۶۔ سحر، ابوالفیض، "دکنی لوک گیت" ماہنامہ 'آج کل' لوک ادب نمبر، نئی دہلی جنوری ۱۹۷۵ء

۷۔ شمیم احمد، "اقسام شعر"، درس بلاغت، مرتب شمس الرحمٰن فاروقی، نئی دہلی ۱۹۸۹ء

۸۔ مدنی، ظہیر الدین، "ہندوستانی سنگیت کو خسرو کی دین" خسرو شناسی، مرتبہ ظ۔ انصاری اور ابوالفیض سحر، نئی دہلی ۱۹۷۵ء

۹۔ وشسٹ، جاوید، "ہریانے کے لوک گیت" ماہنامہ آج کل، لوک ادب نمبر نئی دہلی، جنوری ۱۹۷۵ء

۱۰۔ یونگ، "کردار کے مونے اور آرکی ٹائپ" شخصیت کے نظریات، مرتب و مترجم ساجدہ زیدی، نئی دہلی ۱۹۸۵ء

افراد

۱۔ محمد امین خاں، رام پور
۲۔ فرزند علی خاں، "
۳۔ تجمل استاد "
۴۔ منجو خاں "
۵۔ شہزادے میاں "
۶۔ بابو خاں "
۷۔ صغیر خاں "
۸۔ حاجی مجین "
۹۔ منے خاں "
۱۰۔ سلیم خاور، رام پور
۱۱۔ نظر افغانی "
۱۲۔ ہوش نعمانی "
۱۳۔ محمد صدیق خاں عرف منو خاں شرر، ٹونک
۱۴۔ احمد حسن سیال "
۱۵۔ وزیر محمد خاں وحشی "
۱۶۔ زین الساجدین بزمی "
۱۷۔ فائز جے پوری "
۱۸۔ وکیل بھوپالی، بھوپال
۱۹۔ حجن میاں "
۲۰۔ عبدالحمید خاں "
۲۱۔ عبدالصمد عرف رمضانی، "
۲۲۔ بھورا پٹھان "
۲۳۔ متین سید "
۲۴۔ عشرت قادری "
۲۵۔ استاد عبید خاں ٹونک
۲۶۔ معظم خاں، چاند پور، بجنور

اردو میں لوک ادب کی روایت کم مایہ اس لیے سمجھی جاتی ہے کہ خود اردو والوں نے اپنے رویّے سے یہ عام غلط فہمی پیدا کی ہے۔ مثال کے طور پر بعض اہلِ اردو کا یہ کہنا کہ اردو ایک اشرافی زبان ہے اور مقامی بولیوں سے اس کا رشتہ کمزور رہا، درست نہیں۔ اسی طرح دوسری زبانوں میں اردو کی جو تصویر مروّج ہے، خاصی ادھوری ہے۔ شکیل جہانگیری صاحب کا مقالہ ایسی تمام غلط گمانیوں اور خامیوں کا جواب کہا جاسکتا ہے۔ ان کا مطالعہ صرف ایک لوک صنف چار بیت تک محدود ہے لیکن مقالے کے ابتدائی صفحات میں انھوں نے تفصیل کے ساتھ اردو میں لوک روایت کے مضمرات سے بحث کی ہے۔ شکیل صاحب اردو کے علاوہ بھی کئی زبانیں جانتے ہیں اور علمی مزاج رکھتے ہیں اس لیے ان کے مقالے کی علمی بنیادیں خاصی مستحکم ہیں۔ کسی بھی تحقیقی مطالعے میں جو معروضیت، استدلال کا جو طریقہ اختیار کیا جانا چاہیے، اس مقالے میں موجود ہے۔ ان کا اندازِ بیان بھی صاف اور رواں دواں ہے۔ مجھے امید ہے کہ اس مقالے کی خاطر خواہ پذیرائی ہوگی۔

شمیم حنفی

پروفیسر و صدر شعبۂ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ

نئی دہلی